Fernando Zalamea

AMÉRICA. UNA TRAMA INTEGRAL

Transversalidad, bordes y abismos en la cultuura americana , siglos XIX y X



biblioteca abierta
colección general **estudios interdisciplinarios**

Universidad Nacional de Colombia

América — una trama integral

Transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana, siglos XIX y XX

América — una trama integral

Transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana, siglos XIX y XX

Fernando Zalamea

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas / Centro de Estudios Sociales

Grupo de Investigación Cultura y Nación

Bogotá

CATALOGACIÓN EN LA PUBLICACIÓN UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Zalamea Traba, Fernando, 1959-

América — una trama integral. Transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana, siglos XIX y XX / Fernando Zalamea. --Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2009

300 p. – (Biblioteca abierta. Estudios interdisciplinarios)

ISBN: 978-958-719-172-1

1. Aproximación interdisciplinaria al conocimiento 2. Arte y ciencia 3. Tiempo en la literatura

CDD-21 121.4 / 2009

América — una trama integral

Biblioteca abierta
Colección general, serie Estudios Interdisciplinarios

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Centro de Estudios Sociales
Grupo de Investigación Cultura y Nación

Primera edición,
Bogotá D.C., febrero 2009

Preparación editorial
Centro Editorial, Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá
ed. 205, of. 222, tel: 3165000 ext. 16208.
e-mail: editorial_fch@unal.edu.co

Impreso por Corcas Editores Ltda.

Contenido

América — una trama integral

Transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana, siglos xix y xx

Prefacio

HENRÍQUEZ UREÑA, PICÓN SALAS, José Luis Romero, entre otros tantos Maestros de América, intentaron en múltiples ocasiones pensar América como un todo, no sólo integrando el ámbito latinoamericano, sino contraponiéndolo, en una dialéctica unitaria, con el pensamiento norteamericano. Detrás de una clara polaridad América Latina / Estados Unidos, emergen múltiples mediaciones posibles, que no son sólo articulaciones dialécticas de tipo hegeliano (tesis/antítesis/síntesis) sino, más bien, deslizamientos graduales de las ideas en una suerte de «campo electromagnético» (Châtelet), con muy diversos modos de contaminación entre los opuestos. Cuando Merleau-Ponty indica que «el punto más alto de la razón» consiste en poder captar el desliz del suelo sobre el que esa razón se eleva, explota entonces toda una dinámica del saber, donde el movimiento, los bordes, los vaivenes pendulares entre cronotopos (Bajtin), se convierten en primordial objeto de estudio para el crítico de la cultura.

Esta compilación reúne dos ensayos inéditos, *Los bordes y el péndulo* (2007) y *En el signo de Jonás* (2002), donde se presentan algunas lecturas metafóricas del pensamiento latinoamericano y norteamericano. A través de ciertas imágenes recurrentes —bordes, oscilaciones, panoscopía, microscopía, telescopía, en *Los bordes y el péndulo*, dirigido a América Latina; abismos, ascensos, descensos,

recorriendo *En el signo de Jonás*, orientado hacia Estados Unidos—, intentamos presentar visiones sintéticas y unitarias del saber, donde se atraviesan muy diversas regiones culturales. Observando variados y contrastantes residuos de creatividad en matemáticas, filosofía, artes plásticas, música, arquitectura, literatura, crítica, historia o ensayística, vemos cómo ciertas problemáticas comunes y ciertos diagramas metafóricos se esconden detrás de una multiplicación de concreciones en campos arbitrarios del saber. En buena medida, la comprensión de un campo cultural consiste entonces en individuar las mediaciones emergentes entre lo que constituyen, por un lado, la abstracción del problema y la genericidad unitaria de la metáfora, y, por otro lado, las realizaciones materiales de las ideas e imágenes asociadas (sin condiciones ontológicas de precedencia).

En los ensayos aquí incluidos presentamos la polaridad América Latina / Estados Unidos, sin explorar explícitamente los deslizamientos graduales que deben llevar a armar el «campo electromagnético» subyacente. En parte, hemos realizado esa exploración en un ensayo previo —*Ariel y Arisbe. Evolución y evaluación del concepto de América Latina en el siglo* XX (Premio Andrés Bello 2000; Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2000)—, pero en parte la búsqueda de tramas comunes queda también aquí delineada, si no en los objetos fijos (lazos explícitos de acercamiento), sí al menos en los instrumentarios de la mirada que utilizamos de manera común en ambos ensayos. Esos modos de construir visiones unitarias surgen, de hecho, de ciertas características propias que se dan naturalmente al tratar un problema desde lo que podríamos llamar «perspectivas americanas» (América como un todo): 1) frescura («primeridad» peirceana) desligada de atenazadoras tradiciones, al abordar el problema; 2) capacidad de acción-reacción («segundidad» peirceana), al delimitar el problema; 3) capacidad especial de síntesis y de transvases («terceridad» peirceana), al construir las nuevas mediaciones que llevan a la comprensión parcial del problema. En efecto —en sus mejores momentos— la «frescura» americana elimina tomas previas de posición, se abre al diálogo «activo-reactivo», aprende luego a elevar el diálogo y es capaz de construir sobre esa elevación «síntesis y transformaciones» originales previamente

desapercibidas. Infortunadamente, como es bien sabido, esas «perspectivas americanas», que se dan al nivel de sus mejores pensadores, no se repiten al nivel de sus clases dirigentes, lo que constituye uno de los dramas profundos del Continente.

Los «diagramas metafóricos» son colecciones de imágenes vagas y generales, pero, gracias a su indeterminación misma, poderosamente reflectoras. Es el caso de las imágenes del «borde» y el «péndulo», que remiten a toda suerte de márgenes y marginaciones, con ires y venires alrededor del desahucio, fundamentales en la cultura toda de América, y, particularmente, fuente de creatividad y de superación en la imaginería norteamericana del siglo XIX o latinoamericana del XX. En forma similar, las imágenes del «abismo» invocan toda una serie de caídas y elevaciones en la historia total de América, que nosotros abordamos aquí al «contrapuntear» (Fernando Ortiz) los siglos XIX y XX norteamericanos, pero que hubiese podido extenderse perfectamente al ámbito latinoamericano. Las técnicas propias de nuestra reflexión —el contrapunteo etimológico, lexical y diagramático; el enlace dialéctico entre estructuras culturales diversas, gracias a una amplia jerarquía de mediaciones entre los opuestos; el ir y venir («back-and-forth») entre espacios asimétricos; la simbiosis permanente entre lo particular y lo general, entre lo local y lo global, entre lo regional y lo universal— provienen justamente de las concreciones mismas propuestas por los creadores y pensadores bajo estudio, intentando siempre en el ensayo acordar forma y fondo, lenguaje y estructura, variación fenoménica y arquetipo. De hecho, en una era supuestamente «postmoderna» como en la que vivimos, en la que habrían supuestamente muerto la universalidad y los arquetipos, creemos, al mirar a América toda, que las declamaciones del «post» han sido ciertamente prematuras.

Una de las riquezas mayores del ámbito latinoamericano consiste precisamente en su multitemporalidad, donde no pueden establecerse rígidas demarcaciones epocales, y donde la creatividad y el pensamiento viven en un registro de incesantes entradas y salidas en la modernidad (García Canclini, Martín-Barbero). Más allá de un «post»modernismo impuesto, que no corresponde al trasegar latinoamericano, nuestras permanentes oscilaciones pendulares nos

acercan más a una suerte de transmodernidad (Rodríguez Magda), donde el prefijo «trans» realmente gobierna todo nuestro espectro fenoménico, pragmático y cognitivo. En otro ensayo —*Signos triádicos. Lógicas, literaturas, artes. Nueve cruces latinoamericanos* (Premio Kostakowsky 2001; México: Mathesis, 2006)— hemos estudiado en detalle cómo ciertos marcos lógico-matemáticos se corresponden con obras creativas concretas en las humanidades, y cómo muchos esfuerzos precisos de vaivén entre lo universal y lo local sirven como acotaciones definibles para los tránsitos del saber. La riqueza plástica de toda una tradición latinoamericana, abierta a la mediación, a la contaminación, a la mixturación, al mestizaje concreto y a la terceridad genérica, permite que, en los momentos más altos del pensamiento latinoamericano, se busquen los cruces de facto y las síntesis universales (Reyes, Francisco Romero), desde ciertos márgenes (Ortiz) que conceden perspectivas de conjunto.

El siglo XIX norteamericano, aún no canalizado por las astringentes pautas de desarrollo económico que atenazarán luego a Estados Unidos, posee también esa amplia ductilidad de movimientos, tan determinante en el espacio latinoamericano. Una «protogeometría» plástica del espacio —un espacio topológico libre, aún no metrizado o normado, con operadores de frontera no rígidos, si podemos adoptar una imagen matemática— gobierna simultáneamente los siglos XIX norteamericano y XX latinoamericano. La amplísima multiformidad de la arquitectónica topológica de Peirce permite, por ejemplo, que su pensamiento se distribuya de las formas más variadas a lo largo de toda una serie de cronotopos muy posteriores a su obra. A la vez, la multitemporalidad de Melville se manifiesta en todas las reapropiaciones posteriores de sus escritos, al enarbolársele sucesivamente como romántico, místico, pragmático, polemista, crítico, o, aún, irónico bufón de la pacata sociedad de la época. Más allá de cualquier clasificación, Peirce y Melville se extienden al entrar y salir incesantemente de moldes preajustados, al transgredir completamente las delimitaciones disciplinarias. Más allá de bordes artificiales impuestos por formas binarias del conocimiento, obras como las de Peirce o Melville se acercan explícitamente a la continuidad de fronteras naturales, donde se

rompe la dualidad mente/materia, presagiando el regreso a una fenomenología continua como la de Merleau-Ponty. En ese sentido, la honda terceridad de la mejor tradición latinoamericana dialoga sin artificios con algunos de los más brillantes pensadores y creadores norteamericanos.

En *Los bordes y el péndulo* —trabajo dedicado al pensamiento a través de la palabra, orientado hacia el ensayo y la literatura— las imágenes brillan por su ausencia, aunque el final del texto incita a incursiones más extensas hacia fronteras de la visualidad (*topos logos-eidolon*). *En el signo de Jonás* se sitúa de lleno en ese trance/tránsito, y las figuras juegan allí en cambio un papel esencial, remitiendo a modos del pensamiento difícilmente reducibles al lenguaje escrito. Esa tensión entre los dos ensayos explica el desequilibrio de las imágenes en ambos textos. Los comillones (« ») se usan ya sea para citar apartes de textos, ya sea para llamar la atención del lector sobre el carácter ambiguo y elusivo de los términos entrecomillados. Las cursivas se utilizan ya sea para citar obras y libros, ya sea para acentuar el carácter complejo y profundo de los conceptos enfatizados. Al final de cada ensayo se mantiene cada bibliografía por separado, para asegurar su eventual coherencia y enlace con el ensayo al cual hace referencia. En cambio, los índices onomástico y de materias contemplan todo el volumen en su conjunto.



Debo agradecimiento a múltiples guías y colegas en el camino que ha llevado a estos ensayos. *Los bordes y el péndulo* no existiría sin los grandes Maestros de mi experiencia vital, Marta Traba y Ángel Rama, quienes me introdujeron a la enorme dimensionalidad de América Latina, con su amplísimo espectro diferencial, pero también con su firme imaginería integral y unitaria. La lectura crítica y valorativa del texto por parte de los integrantes del Grupo de Investigación «Cultura y Nación», dirigido por el profesor Jorge Enrique González, constituyó una experiencia muy enriquecedora. En particular, la generosa introducción del profesor Gabriel Restrepo procede de esa sesión memorable que me regaló el Grupo Cultura

y Nación. *En el signo de Jonás* consiste en un diálogo soterrado con la obra plástica de mi hermano, Gustavo Zalamea, quien ha sido siempre el mejor paladín del trabajo. Andrés Villaveces leyó el escrito cuando se restringía sólo al siglo XIX y me sugirió extenderlo al XX; la eventual coherencia contrapuntística del texto emerge de esa sugerencia. Detrás del ensayo se encuentra el mayor Maestro de mi experiencia intelectual, Charles Sanders Peirce, un verdadero transvasador entre los campos más remotos de la inteligencia, y, muy probablemente, el mayor pensador que hasta el momento ha dado América.

Por otro lado, debo a la agilidad mental y editorial del profesor Luis Bernardo López la posibilidad de unir estos dos ensayos en un solo volumen, y de intentar pensar así, una vez más, América como trama integral. Es un gran honor el que estos escritos abran la Serie editorial de Estudios interdisciplinarios de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional. Por caminos inesperados, el generoso azar de esa apertura de lo Transversal capta concisamente mis trabajos de la última década, todos dedicados, en el fondo, al estudio de los tránsitos del saber y de la creatividad. Agradezco a Mateo Cepeda y Juan Camilo Toro su puntillosa y acertada corrección conceptual y de estilo, y a Carlos Javier Valderrama su preparación editorial definitiva de la obra que, sin duda, mejoró la claridad del trabajo. Igualmente, agradezco a Andrés Conrado Montoya su fina diagramación. Finalmente, es claro para mí que los ensayos aquí reunidos no habrían podido realizarse si no hubiese sido por el apoyo incondicional de mi esposa y por las muestras de superación de mi hijo —quienes me obligan a altos estándares en el presente y en el futuro, aunque, por supuesto, nunca los alcance—. Dedico a María Elsa y a Federico, con todo cariño y reconocimiento, esta compilación.

Puente natural de Icononzo
(terceridad inscrita en la geomorfología)
Marzo de 2008

En el signo de Jonás

descensos y ascensos

en abismos del entendimiento.

Seis estudios norteamericanos, 1850-2000

En ambos lados es + y -. El conocimiento es medio
para volver a lograr el *no-conocimiento*.
NOVALIS (1798)

Piensa lo finito formado en lo infinito, así piensas al hombre.
FRIEDRICH SCHLEGEL (1800)

Debemos ser cautos: hay un entusiasmo que empuja el alma hacia
las cimas, y otro impulso que arrastra al hombre hacia el abismo.
GOTTHILF HEINRICH VON SCHUBERT (1830)

¡Qué profundidades del alma sondea la honda línea
de Jonás! [...] Sentimos cómo nos envuelven las
aguas; nos hundimos en su fondo de algas [...]
HERMANN MELVILLE (1850)

Estoy en éxtasis sobre mi *Jonás*, esa hermosa
agitación de agua hirviendo y de todo.
ALBERT PINKHAM RYDER (1885)

Confieso formidables dudas, mientras más he hundido
mi sonda en el abismo de la filosofía, y mientras más he
inquirido de cerca en el rastreo de sus profundidades.
CHARLES SANDERS PEIRCE (1903)

Una marcada línea melódica corre en nuestro trabajo, sólo
que esa línea es a menudo vertical y no horizontal.
EDGAR VARÈSE (1923)

Unidad e identidad de los opuestos [...]. La teoría de categorías ha
sido la primera en capturar en forma reproducible una incesante
contradicción de la práctica matemática: fijar [...] para construir,
calcular y deducir; y, sin embargo, constantemente transformar.
F. WILLIAM LAWVERE (1990)

Empezó con el pez de Barcelona [...], la sensación del
movimiento me fascinaba. [...] Cada vez que algo se mira,
resulta diferente. Los modelos son efímeros, como rasgar un
pedazo de papel. Un borde rasgado puede ser hermoso.
FRANK GEHRY (1999)



Ars magna (alegoría de la doctrina de Ramon Llull), Códice de San Pedro, pergamino 92, folio 5r.

Introducción

A COMIENZOS DE UN nuevo siglo, paradójicamente disyuntados entre una frágil apertura de la mirada, estrechamente ligada a la globalización de la información, y un bastante más real aplanamiento de las perspectivas del ser humano, nos encontramos alejados de nociones aparentemente pretéritas como lo abismal y lo profundo. Las autopistas de la información permiten acceder al «todo», pero se trata de un acceso rápido y ligero (el múltiple clic en las pantallas de un ordenador) que, intrínsecamente, en su misma práctica mental, fomenta veloces resbalones en vez de aproximaciones más lentas y decantadas a los fondos de la experiencia y del conocimiento. La amplitud del toque en la superficie de las cosas —un extenso panorama horizontal— se opone a un meticuloso descenso a las profundidades —un hondo panorama vertical—. En una clara opción de época, el elástico *hacker* prevalece sobre el pesado erudito y la levedad se alza sobre la hondura. Sin embargo, toda tendencia uniformizadora en una época merece ser contrarrestada: «más allá» de las tendencias *light* de comienzos del siglo XXI, queremos aquí recuperar la visión de los abismales fondos subyacentes debajo de toda superficie, y elevar una perspectiva de lo *deep*, un canto a los acantilados, naturales y conceptuales, a los que ha venido asomándose el ser humano.

Como lo ha mostrado muy bien Isaiah Berlin, la visión de los abismos y la plena conciencia humana de las profundidades del cosmos se debe a los grandes pensadores y creadores románticos

de comienzos del siglo XIX. El romanticismo abre la brecha por donde el Mundo empieza a filtrarse a través del Yo, un «yo» ampliado que trata de construir lo imposible: encarnar la genérica infinitud del universo en la finitud de un ser humano particular, insertar el «todo» en la «parte», armar, por medio de la poesía y el conocimiento, en palabras de Novalis, «la *comunidad* íntima de lo finito y lo infinito». La admirable empresa romántica, gran Utopía que transforma radicalmente el mundo moderno, conlleva necesariamente, como tratamos de demostrarlo en el cuerpo del texto, una peculiar percepción de los abismos. No sólo el romántico descubre lo hondo, el quiebre, el límite vertical donde chocan, se incrustan y divergen finitud e infinitud, sino que inmediatamente se sumerge también en el abismo e, infatigable, desciende y asciende por sus paredes a pico, lanzando permanentemente su sonda para tratar de captar atisbos del oculto universo circundante. La lectura «abismal» del mundo sirve para elaborar una topografía más fina y ajustada a la real complejidad de las cosas, una topografía repleta de alturas, valles y despeñaderos, que llega a amplificarse aún más a lo largo de muchas cumbres creativas en el siglo XX. Entre la percepción ubicua de lo profundo, propia del romanticismo, y algunos reflejos de esa herencia a lo largo del siglo XX, proponemos una lectura de *rectos* y *versos* —positiva y negativa— alrededor de la temática clásica del ascenso y el descenso del entendimiento.

La segunda mitad del siglo XIX norteamericano conforma un extraordinario entorno donde se potencia la utópica geografía romántica y donde alcanza algunas de sus más altas expresiones creativas. Como punta del iceberg, en la primera parte del ensayo nos concentramos sistemáticamente en elucidar algunas correlaciones ligadas con lo abismal y lo profundo en tres verdaderos *visionarios* de la época: Herman Melville, en la literatura, Albert Pinkham Ryder, en la pintura y Charles Sanders Peirce, en la filosofía. Aunque las «honduras» de *Moby-Dick* han sido adecuadamente reconocidas, las gruesas figuraciones de Ryder del «más allá» han pasado, en cambio, desapercibidas, al igual que las abismales disquisiciones cosmológicas de Peirce. Por lo tanto, además de presentar la problemática de lo «profundo» desde el punto de vista de los románticos,

la primera parte del ensayo se propone también servir de introducción a la obra de Ryder y del último Peirce, así como sacar a la luz las corrientes «metafísicas» que agitan los océanos de Melville.

Cinco cortos capítulos constituyen la estructura de la primera parte. El primer capítulo se concentra en el vaivén de descenso y ascenso en los abismos de la experiencia y del conocimiento como preludio fundamental del saber, tal como lo vieron los primeros románticos alemanes, y pasa luego a rastrear algunas representaciones del abismo en la cultura norteamericana del XIX, particularmente en la paisajística de los grandes espacios naturales americanos. La exploración se sitúa *en el signo de Jonás*, el profeta bíblico que es engullido por un «gran pez», símbolo de descenso y ascenso que recorre todo el texto, y algunas de cuyas representaciones pictóricas, literarias, musicales y metafísicas tratamos de explicitar en el ensayo.

El segundo capítulo enfrenta a Melville y Ryder y compara, en particular, la densidad y la hondura de sus entramados literarios y artísticos, en los que puede destacarse una muy gruesa pátina en la escritura y en la construcción plástica que corresponde, en el fondo, al grosor mismo de los mitos que Melville y Ryder intentan revivir. El tercer capítulo trata de colorear, en parte, las urdimbres teológicas que subyacen en las apuestas de Melville y de Peirce para acercarse a las complejidades del cosmos, y estudia las formas que toma el «anegamiento» romántico Todo-Yo-Nada en las poderosas imágenes melvilleanas del abismo y las asombrosas intuiciones categoriales peirceanas. El cuarto capítulo refina el tejido pragmático peirceano de aproximación al mundo, y presenta, sobre las urdimbres anteriores, una percepción de Ryder y de Peirce como visionarios: su capacidad de distanciamiento, su fusión con la quieta magnificencia del cosmos, su fortaleza derivada de la conciencia de los abismos.

El quinto capítulo coliga la primera tríada de nuestros protagonistas con una tríada conceptual más profunda, que explica en buena medida la necesidad de ahondarse en las profundidades, en cualquier aproximación que trate de captar, con al menos una moderada corrección, las complejidades del universo. Indicamos cómo,

en toda armonía, surgen disonancias naturales, rupturas, quiebres, cortes que luego tratan de ser salvados mediante una modulación continua, y cómo, inevitablemente, al tratar de armar una topografía medianamente fiel del cosmos, el hombre debe enfrentarse a escalofriantes abismos que casi siempre le superan, pero cuya exploración misma se constituye en su más genuina razón de ser. La humanidad, red de potencialidades diversas (sociales, artísticas, científicas, religiosas, etc.), se integra con la red de actualidades del cosmos, al acoplar evolutivamente —por encima del abismo— ecos y reflejos entre el «aquí» y el «allá».

A veces desde abajo hacia arriba, a veces de arriba a abajo, lo fundamental es a menudo el cambio de perspectiva, la *inversión* que torna al hombre en fragmento de divinidad y a lo divino en fragmento de humanidad. Como lo expresa hermosamente un texto taoísta atribuído a Lao Tse, hacer subir lo que baja y hacer bajar lo que sube, hasta conjuntarlos en el Centro, es el secreto de la eternidad:

> Por lo que se refiere a sobrenadar o sumergirse, el Fuego asciende y la Madera flota: están arriba y son señores. El Agua desciende y el Metal se sumerge: están abajo y son invitados; ésa es la vía de los hombres y la ley del siglo, ése es el curso normal de los Cinco Agentes. Ahora bien, aunque el Fuego y la Madera tiendan a elevarse, nosotros los hacemos descender y son los invitados; aunque el Metal y el Agua tiendan a sumergirse, nosotros los hacemos ir al revés, hacia arriba, y los convertimos en señores: ésa es la vía de los inmortales.

El ascenso y el descenso —símbolos de revelación, iluminación y entendimiento en todas las culturas— explotan en la imaginación romántica, extremadamente sensible a la infinitud que separa (y une) al Todo y la Nada. El romanticismo trata de insertar el continuo del cosmos dentro del ser humano y se enfrenta, inefablemente, al trágico fracaso de su empresa. Sin embargo, la enorme riqueza compositiva —literaria, plástica, filosófica, mística, mítica, técnica— de un Melville, de un Ryder, o de un Peirce, logra invertir una visión negativa de los abismos y reintegrarnos en la unidad.

Desde los abismos oceánicos de Melville, donde «pronto nos perderemos en sus inmensidades sin ribera ni puerto» —«abismos

de la desesperación», «abismos del infierno»—, hasta los abismos de la filosofía de Peirce, donde este confiesa «formidables dudas» mientras sondea las profundidades, pasando por la «hermosa agitación de agua hirviendo y de todo», en los óleos de Ryder, iremos descubriendo a lo largo de la primera parte de este trabajo cómo el hundimiento en lo profundo va otorgándole al hombre, no sólo una dimensionalidad extendida que lo arranca del acotado entorno de su ego, sino también todo un *instrumentario* para afinar y ampliar la visión, para construir perspectivas novedosas, para elevarse material y espiritualmente. Alzados en hombros de gigantes, los intérpretes contemporáneos no debemos olvidar el ambicioso entramado que construyó el romanticismo para poder observar, con suficiente altura, las contradictorias complejidades del mundo. Desde lo alto, y lanzados luego al vacío, podemos ver que muchas inquietudes aparentemente «postmodernas» —por ejemplo, las demarcaciones y acentuaciones fronteras vs. centro, conjunción vs. disyunción, local vs. global, otro vs. yo, singularidades vs. regularidades— se encuentran ya plenamente explicitadas en el romanticismo, es decir en el hondo núcleo mismo de la modernidad.

La lucha romántica contra los velos y las apariencias, su esfuerzo por tratar de adentrarse siempre en un «más allá», su auto-crítica dinámica, su valiente sumersión en la infinitud, su rocosa y abismal topografía del universo, no mueren a lo largo del siglo XX, aunque una lectura rápida podría así sugerirlo. Melville, Ryder y Peirce —aislados o en sus correlaciones— no son sólo interesantes como fosilizados representantes de una época: su valor vivo, su fuerza, su influencia pueden rastrearse en muchas otras manifestaciones contemporáneas, como lo proponemos en la segunda parte del ensayo. Como en *Moby-Dick*, debemos hundirnos vivos «en portentosas profundidades, donde extrañas formas del desenhebrado mundo primario» se deslizan ante nuestros ojos: al descender y ascender nuevos abismos en el siglo XX podemos reconocer y distinguir mejor las hebras que constituyen el complejo tejido del mundo.

Siglo vertiginoso si lo ha habido, surcado de gloria y de tragedia, de vuelos a inaccesibles alturas y de escalofriantes naufragios, el siglo XX amplifica, en su disparatado e inagotable espectro, todas

las herencias de la humanidad. El asombroso conocimiento acumulado por toda clase de discordantes comunidades de estudiosos reverbera cualquier saber anterior. Aunque la incapacidad actual de asimilar la detonante multiplicidad de los saberes del siglo en un sólo individuo particular muestra lo mucho que nos distancia de Peirce —una de las últimas mentes genuinamente universales que pudieron captar el «todo» de su época—, puede intuirse que, genéricamente, es decir, *en red*, el hombre es capaz de reflejar ahora, con una profundidad «inconmensurable», cualquier corriente previa de la historia de la cultura. En particular, resulta fascinante seguir en el siglo XX el rastro de la herencia romántica de lo abismal.

En la segunda parte del ensayo restringimos la búsqueda de ese rastro (demasiado vasto y complejo si no se le acota) a una elucidación de la temática del ascenso y el descenso del entendimiento en algunas manifestaciones artísticas norteamericanas de la primera mitad del siglo XX, así como en sus ecos en otros verdaderos *visionarios* que recorren el siglo: Edgard Varèse, en la música; William Lawvere, en la matemática; Frank Gehry, en la arquitectura. Así como en la primera parte confiamos introducir al lector en aspectos poco conocidos de las obras de Ryder y de Peirce, en la segunda parte pretendemos introducirle también en creaciones aparentemente arcanas, como la música atonal de Varèse o la teoría matemática de categorías según Lawvere, a la vez que elaboramos una lectura interdisciplinaria de la explosiva, y más publicitada, arquitectura de Gehry. La escogencia de Varèse, Lawvere y Gehry responde a un triple objetivo: exhibir —intrínsecamente— los impactantes ascensos y descensos que jalonan sus obras; equilibrar —extrínsecamente, o «correlativamente», como veremos— una combinatoria de reflejos culturales, contrapuesta con Melville, Ryder y Peirce; y abrir nuevas compuertas para el entendimiento, debido al valor extraordinario, y no apreciado aún, de las contribuciones «hipermodernas» de Varèse, Lawvere y Gehry.

Al igual que en la primera parte, cinco breves capítulos estructuran la segunda parte del trabajo. El sexto capítulo explicita un ubicuo *back-and-forth* —es decir, un «iterado ir y venir»— en las artes plásticas norteamericanas entre 1900 y 1940, surcadas por

permanentes oscilaciones entre lo alto y lo bajo, tanto de forma como de contenido. Perseguimos en la fotografía y en la pintura una extraña combinatoria de los elementos —aire, agua, fuego, tierra— que simboliza parte de la explosiva capacidad transmutadora del país, y que situamos en contrapunto con una alquimia similar en las trepidantes imágenes neoyorquinas de Dos Passos. Dentro de la gigantesca maquinaria de una nación en pleno movimiento, observamos cómo la obra de Duchamp logra captar con precisión el trasfondo conceptual del *back-and-forth*; la honda fuerza subterránea de un principio de reflexión intuido en el *Gran vidrio* duchampiano, multiplicador de los vaivenes del sentido, yace luego escondida en todo el texto hasta resurgir en el capítulo final del ensayo. Observando a Jonás desde el revés, surge una retícula en *negativo* del movimiento, finamente plasmada en los *fotogramas* de Moholy-Nagy, con los cuales se invierten ascensos y descensos —de la escultura, de la luz, del entendimiento— y se empieza a intuir que lo imprescindible para el hombre es el vaivén «en sí», el *back-and-forth* sin connotaciones de progreso o de retroceso, el movimiento independientemente de su direccionalidad.

El séptimo capítulo introduce un diálogo entre las composiciones musicales de Varèse y las estructuras arquitectónicas de Gehry, con muy diversas formas del *back-and-forth* que encarnan en proyecciones del oído y plegamientos de la vista suertes de cortinajes translúcidos donde se «esculpe» el movimiento. El octavo capítulo muestra cómo Lawvere y Varèse liberan el análisis conceptual y musical de toda referencia al peso de los objetos, y cómo construyen una peculiar «unidad-e-identidad-de-opuestos» que les permite constantemente ascender y descender dentro de sus respectivos campos de acción, rompiendo todo tipo de encasillamientos tonales o dimensionales. El noveno capítulo explica cómo, gracias a una precisa «liberación» formal, los esqueletos y las retículas subyacentes a ciertas estructuras complejas cuentan con un gran poder de maleabilidad, y revisa múltiples vaivenes plásticos en la obra de Gehry y de Lawvere.

El capítulo décimo y final del trabajo exhibe la trama genérica de ascensos y descensos del entendimiento que recorre el ensayo,

y encuentra en el *ars combinatoria* de Llull el fundamental esqueleto lógico y relacional subyacente en todo intento de captar el mundo como una *red de redes*. Un justo renacimiento de los estudios lulianos, desde hace un par de décadas, nos permite aprovechar una visión mejor decantada del Doctor Iluminado, para indicar lo mucho que tiene aún que enseñarnos a comienzos del siglo XXI. En diálogo natural con los grandes proyectos lulianos y con sus infinitas arborescencias, situamos el *Palacio de los Proyectos* de Ilya y Emilia Kabakov, una compleja y multidimensional instalación de instalaciones que puede verse, tal vez, como la más extraordinaria expresión actual (2001) de la inmensa capacidad utópica y transmutadora del ser humano. Entre Llull y Kabakov, mostramos cómo las dos tríadas de protagonistas de nuestro trabajo —Melville, Ryder y Peirce; Varèse, Lawvere y Gehry— pueden situarse como notables ternas de exploradores en los abismos relacionales del entendimiento.

Una adecuada simbiosis entre lo diferencial (local, particular, específico) y lo integral (global, universal, genérico) ha sido siempre una de las grandes problemáticas de la cultura. La problemática adquiere aún mayor relevancia si se contraponen los meticulosos tamices diferenciales —operativos en *acto*— del siglo XX (incisivos avances de lo disciplinar, netas demarcaciones de la diferencia, profundos conocimientos de lo local y lo particular) y las amplias redes integrales —disponibles en *potencia*— construidas paralelamente en diversos campos (lógicas relacionales, urdimbres estructurales, jerarquías pragmáticas, síntesis sistémicas). En ese vaivén, tal vez una de las mayores tareas del pensamiento contemporáneo consiste en construir un nuevo y más extenso «cálculo diferencial e integral», una abstracta *red de redes oscilantes* que permita entender mejor el complejo *back-and-forth* contemporáneo entre lo local y lo global. Dentro de ese panorama, una comprensión más detallada de las mil y una formas diferenciales que puede adquirir la temática del descenso y el ascenso del entendimiento, *junto* con una más fina elucidación de algunas permanencias integrales dentro del cambio, puede resultar ser de alguna utilidad: el adquirir plena conciencia de una topografía desigual y rugosa, llena de picos y acantilados

en muchos meandros de la creatividad y del pensamiento, pone en alerta al explorador y le obliga a manejar con mayor cuidado todo su doble instrumentario de escalonamientos infinitesimales y perspectivas de conjunto.

Este ensayo intenta específicamente adelantar una doble comprensión similar —diferencial e integral— de la temática del descenso y el ascenso en Melville, Ryder y Peirce; Varèse, Gehry y Lawvere. Ya sea en la superabundante descripción de la cetología en Melville, en la interminable acumulación de pigmentos en Ryder o en la proliferación de distinciones semióticas en Peirce, ya sea en la intensa discordancia de sonidos de Varèse, en la multitud de curvaturas de Gehry o en el espectro infinitesimal de fracturas de la dimensión de Lawvere, un fino registro diferencial recorre siempre sus obras. Sin embargo, a su vez, un amplio acordonamiento integral es el que, a menudo, les otorga su peculiar trascendencia: la *summa* melvilleana del cosmos dentro de la ballena, los fondos quietos de Ryder fijados detrás de las apariencias, el pragmaticismo genérico de Peirce, las develaciones de lo galáctico en Varèse, las síntesis arquitectónicas de lo polifuncional y lo polivalente en Gehry, las adjunciones universales de Lawvere. Obras en permanente movimiento conceptual, captan con suma facilidad las incesantes oscilaciones de la realidad, del entendimiento, de la creatividad.

Las dinámicas humanas se transvasan constantemente entre lo particular y lo universal. Si debido a notables avances en las ciencias en el siglo XX el vaivén parece haber perdido ciertos elementos privilegiados de sostén («esencias», «substancias», «absolutos», «puntos» diversos de «referencia»), no puede inferirse, sin embargo, como parecen pretenderlo ciertas corrientes de moda, que debemos ser presas de un relativismo extremo, en el cual todos los movimientos y configuraciones serían equivalentes. Muchas enseñanzas de la lógica contemporánea —teoría de modelos, teoría de categorías, lógicas no clásicas— nos muestran, en cambio, que una ruptura fundamental de ciertos anclajes privilegiados, no sólo no conduce necesariamente a una deriva sin control alguno, sino que permite explicar además —gracias al mismo flotamiento «libre» de la nave— el acoplamiento sincrónico de un complejo haz de redes

cognitivas. De manera similar, a lo largo del ensayo, aunque tiende a difuminarse progresivamente *el signo de Jonás* —hasta emerger relacionalmente sólo un retículo de oscilaciones en el que el profeta se desvanece— no debemos inferir, de la desaparición de un símbolo de referencia privilegiado, la inexistencia de un ronco vaivén abismal que ha yacido y sigue yaciendo en muchos sinuosos senderos de la humanidad.

I. Primera parte

1. En el signo de Jonás. Abismos e infinitud en el romanticismo norteamericano

EN DIVERSAS LEYENDAS DE la antigüedad, el sol, que se esconde durante la noche, emprende un viaje por los abismos inferiores del océano, donde «muere» temporalmente para luego volver a resurgir en toda su fuerza y plenitud. La muerte, ya sea real o figurada, da lugar a una posterior resurrección o ascenso. El *viaje nocturno por el mar*, similar en parte al *viaje a los infiernos* de Dante, simboliza el descenso a las fuerzas ígneas del cosmos, la visión de las posibilidades infinitas del ser, necesaria para poder emprender de nuevo el ascenso a cimas paradisíacas[1]. La plenitud (vida, día, paraíso, salud, armonía) sólo se aprecia plenamente desde el *revés* de la página (muerte, noche, infierno, enfermedad, peligro), revés donde se invierte el movimiento mismo del cosmos: en su viaje nocturno el sol avanza en dirección opuesta a su marcha diurna aparente. El descenso al abismo y su posterior ascenso proveen una visión amplia de infinitud, una iluminación derivada del encuentro de los opuestos, una fortaleza de superación, que se tornan en preludios esenciales de la sabiduría.

La sabiduría yace hundida en lo profundo, en los abismos infinitos de la conciencia, como lo sugiere Melville al relatar en *Moby-Dick*

---

1 Véase Juan Eduardo Cirlot, *Viaje nocturno por el mar*, *Viaje a los infiernos*. *Diccionario de símbolos* [1958] (Madrid: Siruela, 1997) 464-465.

la segunda caída de Pip del bote ballenero y su inmersión en los estratos inferiores del océano:

> El mar había burlonamente mantenido arriba su cuerpo finito, mientras anegaba la infinitud de su alma. No anegada por entero, sin embargo. Más bien hundida viva en portentosas profundidades donde extrañas formas del desenhebrado mundo primario se deslizaban de un lado para otro ante sus ojos pasivos; y el avaro tritón, la Sabiduría, revelaba sus tesoros apilados...[2]

El vaivén de descenso y ascenso en los abismos de la experiencia y del conocimiento, como preludio fundamental del saber, es una de las imágenes permanentes de la tradición occidental. En el bajar y subir, la finitud del hombre puede ser olvidada por un momento, ya que la dinámica de los opuestos y la percepción de la profundidad priman sobre el ser humano que las observa: el hombre parece poder aproximarse entonces a una infinitud que lo trasciende. Las hebras primarias del saber se revelan ante las almas que se zambullen en el infinito.

El descendimiento y la ascensión de Cristo, las tinieblas y la luz conforman otra rendija más donde se filtra el «más allá», lo ilimitado, el *ápeiron* de Anaximandro. La dinámica del descenso y el ascenso es una de las formas privilegiadas de acceder al infinito, y, como lo muestra una hermosa «definición» de Dios en la compilación medieval del *Libro de los veinticuatro filósofos* («Dios es la tiniebla que permanece en el alma después de toda luz»)[3], lo fundamental es el *vaivén* tiniebla-luz, o luz-tiniebla: no la luz o la iluminación en sí, sino el movimiento mismo de contraposición que permite vislumbrar lo que queda más allá de los límites. En la «explicación» medieval de

2 Herman Melville, *Moby-Dick* [1849-1851], eds. H. Hayford, H. Parker y G.T. Tanselle (Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1988) 414. Esta y las demás citas de Melville se tomarán de la edición Northwestern-Newberry, edición «definitiva» de sus escritos; realizaremos las traducciones enfatizando una *literalidad* de términos fundamental para nuestros propósitos, precisión literal que se pierde en las versiones usuales al español.

3 *El libro de los veinticuatro filósofos* [s. III o XII], ed. P. Lucentini (Madrid: Siruela, 2000) 85.

la definición, el alma niega y rechaza «de sí misma todas las ideas, se dirige por encima de sí y quiere conocer la causa primera», para lo cual «el intelecto se entenebrece en el alma, puesto que no logra soportar aquella luz increada»[4]. La entrada en las tinieblas, el camino del Infierno en Dante[5], contrapuestos a un subsiguiente ascenso, conforman una de las llaves privilegiadas del saber.

La leyenda bíblica de Jonás y sus consiguientes modulaciones míticas incorporan con gran fuerza el viaje a las profundidades y su posterior resurgimiento. El *signo general* de Jonás simboliza un agitado vaivén entre tinieblas y luz, entre tempestad y calma, entre magma y orden, que antecede a las perspectivas del conocimiento. Escrito probablemente por redactores arameos en los siglos V o IV a. C., e incluido posteriormente como uno de los 12 libros del Antiguo Testamento que llevan el título de *Profetas menores*, el Libro de Jonás narra la historia de un recalcitrante profeta, quien, enviado por Dios a Nínive para anunciar un eventual desastre ante la depravación de sus habitantes, trata de escapar de su mandato al considerar que Nínive debe ser destruida y que no merece una opción de arrepentimiento. Jonás huye por mar hacia Tarsis (en el «confín del mundo»: España) tratando de evadir su misión, pero una tormenta de una severidad inaudita se cierne sobre el barco; Jonás confiesa que la dureza de la tormenta se debe a su presencia en el barco y solicita que se le eche por la borda. Entonces, un «gran pez» surge de las profundidades y se traga a Jonás, quien permanece en su vientre por tres días y noches; al arrepentirse y rezar por su liberación, Jonás es «vomitado» en tierra, donde vuelve a oír el mandato de Dios, que finalmente termina por cumplir a pesar de todas sus resistencias.

---

4 Lucentini, 85.

5 Como lo señala Mandelstam, «mucho antes de Bach, cuando todavía no se habían construido los grandes y monumentales órganos [...], Alighieri construyó en el espacio verbal un órgano infinitamente más potente que se deleitaba ya con todos los registros pensables, desplegaba sus fuelles y rugía y arrullaba con todos sus cañones: *com'avesse lo inferno in gran dispitto*», Osip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante* [1933] (Madrid: Visor, 1995) 39. Los ascensos y descensos de los vientos en las composiciones para órgano de Bach constituyen, sin duda, otra de las experiencias místicas y estéticas más asombrosas que se han dado en la civilización occidental para poder intuir la infinitud.

La tradición cristiana se apropia de las imágenes del Libro de Jonás, y el evangelio de Mateo (12. 38-40) establece un paralelo con la muerte de Cristo como hombre y con su resurrección como Dios, a los tres días y noches de resurgir del ataúd / «gran pez». La metamorfosis de la tiniebla en luz no puede expresarse de una manera más fuerte que al elevarla a transubstanciación de lo humano a lo divino. El signo de Jonás en las catacumbas[6] romanas y en muy numerosos sarcófagos de la época[7] denota esa posibilidad de acceder a la bienaventuranza después de la muerte. Contrapuesto con la luminosidad eterna, el «gran pez» se identifica con el Leviatán gnóstico, con la «tenebrosa» Alma del Mundo delimitada por una «barrera de maldad», «que separa el mundo inferior tartáreo-arcóntico de Leviatán y Alma del Mundo del ámbito superior *supra*celeste o pleromático del Padre, el Hijo y ambas Sofías»[8]. Así, la iluminación sólo surge después de haberse hundido en la oscuridad.

Las percepciones clásicas de los abismos y la infinitud, subyacentes en toda aproximación intensa a la realidad, serían amplificadas y retomadas con renovado vigor por el romanticismo. Como lo señala Isaiah Berlin:

> Según la doctrina romántica, hay un impulso infinito en la realidad, en el universo que nos rodea; algo que es infinito, inagotable, y que lo finito intenta simbolizar aunque sin lograrlo completamente. [...] Según los románticos —y ésta es una de sus principales contribuciones al pensamiento en general—, lo que queremos expresar por profundidad, aunque no utilizan esa terminología en sus discusiones,

6 Ignacio Gómez de Liaño, *El círculo de la sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo* (Madrid: Siruela, 1998) 612.

7 Los historiadores alemanes del arte han estado particularmente atentos a la representación de leyendas en la escultura de la cristiandad temprana. Véase, por ejemplo, Fritz Saxl, *Elementos paganos y judíos en la escultura cristiana primitiva* [1944], *La vida de las imágenes* [1957] (Madrid: Alianza, 1989), donde algunas páginas (51-52) evocan las representaciones de Jonás, o Herbert Beck, *Spätantike und frühes Christentum* (Frankfurt: DEU, 1984), un catálogo con cerca de 300 obras escultóricas de la antigüedad tardía y la cristiandad primitiva, donde se incluye un texto de H. Sichtermann sobre el ciclo de Jonás. No exploraremos aquí toda esa extensa tradición de representaciones iniciales.

8 Gómez, 265.

> es lo inagotable, lo inabarcable. [...] En el caso de obras que son profundas, cuanto más decimos, más queda por decir. No hay duda de que, aunque intentemos describir en qué consiste su profundidad, en cuanto nos referimos a ella y por mucho que desarrollemos nuestra explicación, se abren nuevos abismos. [...] «¿Podemos apoderarnos de lo sagrado?», se preguntaba Friedrich Schlegel. Y respondía: «No, nunca podremos apoderarnos de lo sagrado, ya que la mera imposición de la forma, lo deforma». Esta noción subyace a toda la teoría romántica de la vida y del arte.[9]

La búsqueda de lo infinito en linderos de lo finito y el lugar privilegiado del ser humano en esa frontera dan lugar a muchas de las expresiones más hondas del romanticismo. En la comunión de los opuestos, en el descenso y ascenso a los abismos, se fraguan la dimensión milagrosa del amor romántico, contrapuesto unitariamente con la muerte y la trascendencia, la profundidad del sueño y de la noche, entrelazados con la luz de la conciencia, la languidez ligada con la alegría, el Universo inscrito en el Yo. Según Henrik Steffens[10]

> Junto al claro discurso que llamamos vigilia, continúa el hilo de otro discurso apagado... El olvido no es otra cosa que la caída en la infinita profundidad de esas tinieblas. Pero la vida humana está hecha de alternancias: así como el sol sale y se pone, así la conciencia se abisma en su propia noche, no como en un caos vacío, sino *en toda la plenitud de su vida oculta*.... El sueño es el profundo retorno del alma a sí misma.[11]

La revolución romántica abre las compuertas de la modernidad al introducir plenamente las «tinieblas» y la «noche» del Yo dentro del Universo. El sujeto libre y activo, el intérprete que modifica el mundo, juega desde entonces un papel fundamental en

9 Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo* [1965] (Madrid: Santillana, 2000) 139-142.

10 Un «suave» y «rico temperamento de sabio contemplativo» romántico, de origen noruego y luego profesor en Halle, Breslau y Berlín. Véase Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño* [1938], (México / Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994) 97.

11 Béguin, 110.

nuestra cultura. Así como un culto exacerbado del Yo es fuente de muchas de las peores aberraciones intelectuales y sociales del siglo XX, una comunión y un equilibrio naturales entre Yo y Universo enriquecen, en cambio, el conocimiento y la sensibilidad. Una de nuestras contenciones en esta primera parte del ensayo consiste en que ese equilibrio puede verse como particularmente fino y fructífero en el romanticismo norteamericano de fines del XIX, situación que pretenderemos ilustrar detenidamente al estudiar algunos entrelazamientos entre Melville, Ryder y Peirce.

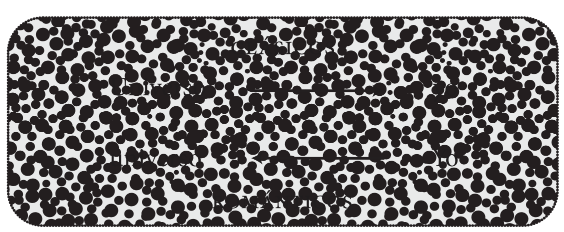
El movimiento romántico impulsa la enérgica intervención del hombre en la realidad, pero, a la vez, deshace las aproximaciones «ingenuas» que pretenderían leer, en el camino del hombre, un progreso hacia la «luz». Los *altibajos* románticos yacen siempre presentes y recuerdan constantemente la complejidad de la realidad, su tejido inherente de sombras con limitantes *intrínsecas* en su eventual elucidación. La intervención del Yo torna toda empresa en un devenir infinito, nunca completable, como lo señala incisivamente Lovejoy:

> [Fichte] representó la naturaleza misma de la existencia como un impulso infinito e insaciable del Yo absoluto, por medio del cual el Yo erige primero el mundo externo como un obstáculo a su propia actividad, y después, gradual pero interminablemente, vence dicho obstáculo. De este modo, el concepto de infinito en filosofía alcanzó superioridad respecto al de finito, y la categoría de Devenir respecto a la de Ser, el ideal de actividad respecto al de completud, el estado de ánimo de deseo infinito respecto a la quietud y tranquilidad de la mente.[12]

El alma romántica hace que el hombre sienta, en carne propia, pulsiones y altibajos enteramente originales en la historia de la cultura. El laceramiento del romántico, sus logros así como sus fracasos, su pasión y su dolor, se explican por la dificultad de la monumental empresa en la que se inserta: tratar de fijar parcelas de lo absoluto en lo relativo, de lo eterno en lo pasajero, de la muerte en el amor, de lo

12 Arthur Lovejoy, *El árbol del conocimiento* [1916-1940], citado en Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías* (1984) (Madrid: Tecnos, 1992) 103-104.

infinito en lo finito. Esos altibajos fundamentales le permiten al movimiento romántico extender una visión clásica del mundo preeminentemente cosmológica antes que antropológica, y situarla dentro de una dialéctica mucho más simétrica entre cosmos y ser humano.



romanticismo extendido = modernidad

Figura 1. Dialéctica de la modernidad: ser humano y cosmos en interacción recíproca

El lugar activo que ocupa el sujeto dentro del mundo es una de las claras fortalezas del romanticismo. Aunque esa fuerza puede convertirse en debilidad —cuando ésta se extrapola hacia subjetivismos extremos y delirantes en los que el individuo particular llega a desligarse completamente del mundo genérico que le rodea— es claro que en todos los grandes iniciadores del romanticismo prima y se mantiene la tensión entre el Yo y el Mundo en toda su complejidad unitaria, sin que puedan desligarse las partes. El Todo y el Absoluto románticos entrelazan indisolublemente lo infinito y lo finito, lo ideal y lo real, lo general y lo particular, el individuo y el universo.

> En la Naturaleza es simultáneo lo que en la historia es sucesivo.
>
> Por universo se entiende no el todo ideal o real, sino la identidad absoluta de ambos.
>
> Cada uno en sí es el Todo. [...] Cada una de las unidades comprendidas en el Todo es por lo tanto nuevamente la imagen del Todo entero.
>
> La representación de lo Absoluto con absoluta indiferencia de lo general y particular *en* lo general = filosofía. La representación de lo Absoluto con absoluta indiferencia de lo general y particular *en* lo particular = arte.

> El carácter de la Naturaleza es la unidad indivisa de lo infinito y lo finito; lo finito predomina, pero en él, en tanto envoltura común, yace el germen de lo absoluto, de toda la unidad de lo infinito y lo finito.[13]

La inversión romántica, las lecturas de la dialéctica Universo $\rightleftarrows$ Yo realizadas desde el *revés de la visión*, se expresan con particular energía en los monólogos encendidos de Schleiermacher:

> Sólo hay libertad e infinitud para el que sabe lo que son el mundo y el ser humano, para el que resuelve claramente el gran enigma de cómo ambos se diferencian y cómo influye el uno sobre el otro. Un enigma en cuyas tinieblas se hunden aún miles de hombres como esclavos, pues han apagado la luz propia y deben seguir el resplandor más engañoso. Lo que ellos llaman mundo es para mí el hombre, lo que ellos llaman hombre es para mí el mundo. El mundo está para ellos en primer lugar, y el espíritu es sólo un pequeño huésped del mundo, nunca bastante seguro de su lugar y de sus fuerzas. Para mí es el espíritu lo primero y lo único, pues lo que yo reconozco como mundo es su obra más bella, el espejo que de sí mismo se ha fabricado.[14]

La conciencia romántica surge de contemplar lo opuesto dentro de lo uno. El abismo desde el cual el sujeto observa el universo asegura, para el hombre, una lúcida perspectiva de lo real, en toda su contrastante complejidad; a su vez, su libre arbitrio y su creatividad, ascendiendo desde las profundidades, le permiten fraguar y reconstruir activamente esa compleja realidad. Para la expresividad romántica, siguiendo a Schelling y a Novalis, las concreciones particulares y parciales de lo ilimitado dentro de los límites, de lo infinito dentro de lo finito, son los más perfectos logros concebibles para iluminar y develar los «secretos» y la «belleza» mancomunados entre cosmos y humanidad.

> Sin los límites no podría manifestarse lo ilimitado. Si no existiese la rudeza, la dulzura no podría existir, y si la unidad debe hacerse

---

13 Citas de las obras de F. W. J. Schelling, tomadas de: Ilia Galán, *El romanticismo: F. W. J. Schelling o el arte divino* (Madrid: Endymión, 1999) 51, 52, 53, 54 y 69.

14 Friedrich D. E. Schleiermacher, *Monólogos* [1800] (Barcelona: Anthropos, 1991) 15.

> sentir, ha de ser por la peculiaridad, la separación y la oposición. [...] El secreto de toda vida es la síntesis del Absoluto con la limitación.
>
> Cada producción estética parte de una separación en sí infinita de las dos actividades que están separadas en todo producir libre. Ahora bien, dado que estas dos actividades deben presentarse unidas en el producto, a través de él se expresa en modo finito algo infinito. Y lo infinito expresado de modo finito es belleza.[15]
>
> El individuo vive en el conjunto y el conjunto en el individuo. Por medio de la poesía surgen la mayor simpatía y la coactividad más intensa, la *comunidad* íntima de lo finito y lo infinito.[16]

De las oposiciones reunidas, de la visión del abismo, de la intuición de lo profundo, de los pliegues y repliegues de la realidad y la interpretación, surgen el gran dinamismo romántico, su perpetuo movimiento, su enorme capacidad telúrica para construir iluminaciones parciales sobre el mundo y, a la vez, su fina capacidad de desencantamiento para desenhebrar lecturas ingenuas de lo real. Como se pregunta Novalis:

> ¿Debería encerrar en su función el más alto principio la más alta paradoja? ¿Ser un núcleo que impidiese completamente el sosiego, que siempre repeliera y se replegase, que volviese a ser incomprensible una y otra vez, por mucho que uno ya lo hubiera comprendido? ¿Que pusiese nuestra actividad en un movimiento continuo —sin agotarla nunca, sin conducirla al hábito?
>
> Nuestro pensamiento ha sido hasta el momento o bien puramente mecánico —*discursivo*, atómico—, o bien puramente intuitivo —dinámico—. ¿Ha llegado el momento de la unión?[17]

Para Berlin, el movimiento romántico introduce una de las más hondas «rupturas» de la civilización occidental: el «gran punto de inflexión» romántico incorpora una «destrucción de la noción

---

15 Schelling, citado en Galán, 65, 67.

16 Novalis, *Fragmentos logológicos* [1798], en comp. Javier Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (Madrid: Tecnos, 1987) 136.

17 Novalis, en Arnaldo, 136.

de verdad y validez en ética y política»[18] y hace entrar en juego una activa y libre voluntad diferencial que se contrapone con la razón integradora clásica. La introducción del libre albedrío del sujeto en la percepción y comprensión del mundo puede llevar, como de hecho ha sucedido, a diversos usos extremos del Yo, desde nobles apariciones anárquicas hasta tendenciosas y confusas tiranías localistas y postmodernas, pasando por pseudocientíficos delirios psicoanalíticos o por notables realizaciones literarias y artísticas. Más allá del individualismo galopante —enormemente rico y, a su vez, algo repugnante— que surge de esa veneración aislada del Yo, exploraremos en esta primera parte del ensayo una correlación más amplia entre Yo y Mundo, una «unión» siempre claramente enfatizada por los primeros románticos.

De hecho, a nuestro modo de ver, esa unión o «contraposición equilibrada», que yace nítidamente en los fragmentos teóricos de los maestros románticos alemanes, adquiere una concreción y una fortaleza particularmente subyugantes en el romanticismo norteamericano, donde un muy peculiar *mixto* del pensamiento —enfrentado simultáneamente a un mundo natural en todo su esplendor, a la especulación religiosa y a la razón pragmática— da lugar a asombrosas combinaciones creativas en la frontera Yo-Mundo. En lo que resta del capítulo evocaremos algunas de las líneas generales de sostén de ese entramado, y, en los capítulos siguientes, entraremos a estudiar en detalle algunos de sus fascinantes engranajes.

La imaginación norteamericana del siglo XIX se mueve muy próxima a toda clase de abismos, reales o figurados, como lo ha mostrado David Reynolds en su *Beneath the American Renaissance*. Ya sea en la ficción «alegórica», estilo Hawthorne, donde una lóbrega profundidad acecha detrás de una aparente alegría, ya sea en la ficción «visionaria», estilo Poe, donde la belleza y el horror místicos se confunden, ya sea en la ficción «metafísica», estilo Melville, donde los altos ideales y la cruda realidad chocan entre sí,[19] en cualquiera

18 Isaiah Berlin, *La revolución romántica: una crisis en la historia del pensamiento moderno* [1960], *El sentido de la realidad* (Madrid: Taurus / Santillana, 2000) 249, 264.

19 David S. Reynolds, *Beneath the American Renaissance. The Subversive*

de las aproximaciones de los grandes maestros de la literatura norteamericana yace la visión del abismo. La profunda religiosidad de la tradición desde sus raíces puritanas hasta las penetrantes incrustaciones cristianas[20], la riqueza de un amplio espectro popular sensible a la grandiosidad[21] del escenario y de la trama en el proyecto de construcción nacional, la capacidad inventiva para enfrentarse a terrenos ignotos de la técnica[22] propios de la dimensionalidad «sin fin» de la naturaleza norteamericana, y la honda intuición de coligar sin artificios un entorno y una cultura hasta identificarlos indisolublemente, dan lugar —en una compleja combinatoria— a la magnificencia del «sueño» norteamericano. La amplitud de las fronteras naturales se conjuga con una peculiar disponibilidad de fronteras mentales, induciendo fuertemente a la cultura norteamericana a tratar de moldear la infinitud.

Una comparación de diversas vistas de las cataratas del Niágara a lo largo del siglo XIX muestra la progresiva apropiación y encarnación del infinito en la cultura norteamericana. Símbolo por excelencia de la aniquiladora trascendencia de lo natural sobre lo humano, el caudal raudo e inagotable de las cataratas ha siempre despertado la imaginación. Un amplio panorama de las cataratas (de más de cuatro metros de largo[23]), pintado por John Trumbull en 1808, presenta una visión completa del entorno. Los 360 grados que recorre la visión en la perspectiva de Trumbull son testimonio de un intento por aprehender el Todo. Sin embargo, las

---

Imagination in the Age of Emerson and Melville (Cambridge: Harvard University Press, 1988) 41, 45, 294.

20 Véase, por ejemplo, Diane Apostolos-Cappadona, *The Spirit and the Vision. The Influence of Christian Romanticism on the Development of 19th-Century American Art* (Atlanta: Scholars Press, 1995).

21 Desde romances populares como *Romance of the Deep!* [1846] (Reynolds 196) hasta los grandes *Surveys* del siempre sorprendente y gigantesco Oeste norteamericano, como se ven en James Truslow Adams, *Album of American History,* vol. III (New York: Scribner's, 1946) 37-39, 66.

22 Robert V. Bruce, *The Launching of American Science 1846-1876* (Ithaca: Cornell University Press, 1987).

23 Véase John Trumbull, *View of the Falls of Niagara from under Table Rock* [1808], en David Bjelajac, *American Art. A Cultural History* (London: Laurence King, 2000) 192.

propias cataratas se observan acotada, plácida y modestamente en el centro de la composición, sin que su fuerza apabulle al espectador. Frederic Edwin Church provee una visión romántica, mucho más dinámica y enérgica de las cataratas[24], cincuenta años después de Trumbull. La inversión de la perspectiva del pintor —abierta al inabarcable horizonte que se presencia al situarse en la herradura canadiense y opuesta al quebrado rango de declives y montañas que se tiene al mirar las cataratas desde el suelo estadounidense— permite coligar la infinitud del cielo con la infinitud de las aguas, y sólo un mínimo hilo de transición en la lejanía recuerda que se trata de un río que cae y no de un mar que se hunde en los abismos. El realismo extremo de la visión, ensalzado en las dos primeras semanas de su exhibición por el asombro de 100,000 espectadores quienes «sentían» las cataratas en vivo[25], logra que los abismos y la infinitud se representen *concretamente* en la naturaleza; el tenue arco iris que surca el extremo izquierdo de la composición, desde las altas nubes hasta los fondos de la catarata, sirve de mediación entre lo finito y lo infinito. Acercándose al final del siglo, el *Niagara* de George Inness[26] difumina todas las fronteras y la composición se convierte en una continua mancha de color donde se confunden la tierra y el cielo, el humo, el vapor y la niebla, en una verdadera unión de romanticismo e impresionismo. Los abismos y la infinitud no se concretan, sino se evocan, se inducen en la imaginación del intérprete, se presentan como marcas nunca accesibles en su plenitud. Las tres visiones de las caídas del Niágara (descriptividad neutra, realismo simbólico, difuminación evocativa) reflejan sus respectivos contextos de creación (naturalismo, romanticismo, impresionismo), pero todas intentan codificar a su manera aproximaciones a los abismos de lo Absoluto. Como lo señala Benjamin: «[…]la idea romántica de la unidad del arte anida en la idea de un *continuum* de las formas».[27]

---

24 Véase Frederic Edwin Church, *Niagara Falls* [1857], en Bjelajac, 213.

25 Apostolos-Cappadona, 174.

26 Véase George Inness, *Niagara* [1889], en Bjelajac, 272.

27 Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* [1918] (Barcelona: Península, 2000) 129.

Detrás del *Niagara* continuo de Inness, forma elaborada del romanticismo final norteamericano, yacen escondidas las rocosas *Waterfalls* de Cole, de donde procede el movimiento. Del código de Dios, discreto y fragmentado en la naturaleza de Cole, al código del hombre, continuo y aparentemente armónico en la naturaleza de Inness, pasa medio siglo en el paisajismo norteamericano y se descubren nuevas formas y técnicas de representación, pero permanece constantemente en lo hondo la misma inquietud de cómo deben aprehenderse unitariamente las contradicciones del mundo. El vértigo explícito que transmiten los abismos de Cole ante la expulsión del paraíso y la indescifrabilidad de los códigos divinos se encuentra mucho más cercano de lo que parece del vértigo implícito que encontramos en las furiosas mareas de Homer.

En *Expulsion from the Garden of Eden* la visión de los abismos según Cole adquiere una honda fuerza simbólica. Un resquebrajado puente natural en la roca se eleva sobre una garganta profunda que separa, a la derecha, un bucólico paisaje a la luz del día, y, a la izquierda, un desértico y tenebroso paraje envuelto en un mortecino resplandor lunar. En el centro de la composición cae una alta y fina cascada, sobre la que se ciernen encendidas nubes rojas en un cielo tormentoso e infernal. La expulsión del Paraíso evoca un quiebre de la inocencia —asunción del arduo camino del hombre en el universo— y representa, también, un quiebre en la ingenuidad del naturalismo —apertura de la brecha contrapositiva romántica Yo-Mundo—. El abismo que separa al hombre armónicamente conjugado con lo divino del hombre desligado de esa conjunción —libre y dueño de su destino, pero a su vez solitario y contradictorio—, es un abismo no sólo *sentido* en la cultura norteamericana del XIX, sino también *vivido* a fondo en la construcción de la nación.

El hombre norteamericano explora y construye su territorio siempre en búsqueda de un nuevo Edén, de una armonía primigenia que se le escapa. El infinito, en formas muy diversas, se inmiscuye en la *vida* del norteamericano común, así como la aparente infinitud de la caída de agua en *Expulsion from the Garden of Eden* encarna en las dimensiones más humanas de las *Kaaterskill falls*. Desde el descubrimiento físico de las infinitas potencialidades de la



Expulsion from the Garden of Eden. Thomas Cole. 1828

naturaleza, con las primeras exploraciones sistemáticas del Grand Canyon (1858)[28], hasta las invenciones prácticas para tratar de «domar» el infinito en la Invention Factory (1876) de Edison[29], pasando por las grandes construcciones ingenieriles y el extenso y difícil trazado de los rieles paralelos del tren entre las dos costas americanas (unidas en 1869)[30], la amplitud del continente se combina con la amplitud imaginativa de sus habitantes. Como lo ha anotado Perry Miller, la grandiosidad del panorama natural inflama ingenuamente la retórica científica hasta el exceso[31], pero también, sin duda, esas aproximaciones románticas a lo «sublime» impulsan una muy peculiar energía pragmática que servirá para moldear en parte la fortaleza de la cultura norteamericana.

El enorme catálogo de litografías de Currier & Ives[32], que llegaría a contar con cerca de 7.000 escenas de la vida americana,

---

28 Truslow, 66.

29 Truslow, 337.

30 Truslow, 237.

31 Véase la acalorada arenga de un científico de la época («sobrio» en palabras de Miller): «Hagamos que los arquitectos de nuestra grandiosidad nacional se conformen con los dictados de la ciencia; entonces los monumentos que construyan se elevarán bellos como nuestras colinas, imperecederos como nuestras montañas, encumbrados como sus cimas, que descollan sublimes más allá de las nubes», Perry Miller, *The Life of the Mind in America* (New York: Harcourt & Brace, 1965) 284.

32 Walton Rawls, *Currier & Ives' America* (New York: Abbeville Press, 1979).



Kaaterskill falls. Thomas Cole. 1826

producidas entre 1840 y 1890, muestra la riqueza natural y pragmática de los Estados Unidos. El entrelazamiento de anchos espacios, voluntades constructivas y una gran capacidad de acción sobre el medio ambiente, se encuentra casi siempre presente en las litografías. La ligereza de lo nuevo, el humor de lo descomplicado, libre de ataduras y pesos, recorren también constantemente muchas de las litografías. Un peculiar mixto de razón práctica y de ingenua inconciencia es el que le permite a la cultura norteamericana del siglo XIX asomarse a los abismos con una fresca mirada, donde se superponen la exploración y el vértigo, la acción y la contemplación, el entusiasmo y el horror. En algunos momentos privilegiados del siglo XIX norteamericano, se produce así una mezcla enteramente original de romanticismo y pragmatismo, que encontraremos también modulada —o «iterada» (véase la segunda parte del ensayo)— hacia el siglo XX.

En la formación del «espíritu» norteamericano, no debe subestimarse la enorme influencia de la razón práctica, del sentido común y de las formas populares de acción —modos que C.S. Peirce elevaría a verdadera modalidad filosófica con sus definiciones y estudios alrededor del «pragmatismo», desde fines de la década de 1870—. Reynolds ha mostrado cómo los *mirabili* cinco años (1850-1855) que produjeron, en literatura, *La letra escarlata*, *Hombres representativos*, *Moby-Dick*, *Walden*, *Hojas de hierba*, reposan en múltiples estratos de imaginería popular, fondo que los grandes escritores de la

época moldean a voluntad y contraponen con los clásicos. La *imaginación subversiva*[33] de Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, Poe, Whitman o Dickinson, su «llegada a lo literario después de una inmersión en lo popular», su hundimiento y remonte, les permite «hacer erupción volcánicamente»[34]. Las *vistas de los volcanes* —reales (óleos de Church) o imaginarias (poemas de Dickinson)[35]—, con sus simbólicas lecturas alrededor del descenso a los infiernos y el subsiguiente ascenso, sintetizan compactamente la energía descendente y ascendente de la época, las marejadas de materia ígnea donde chocan y se interpenetran «subversivamente» la imaginación romántica y la imaginación pragmática.



Heart of the Andes. Frederic Edwin Church. 1859

Encarnados en elementos aparentemente discordantes —el fuego y el agua—, el *Cotopaxi* de Church y el *Maelström* de Poe son, sin embargo, manifestaciones de un mismo modo de visión del mundo. El torbellino, volcánico o marítimo, arrasa con lo lineal: la descomposición de las fuerzas y su posterior erupción, ya sea hacia lo alto o hacia lo profundo, sitúan al hombre frente a abismos que no son sólo naturales, sino también, y en medida aún más interesante, espirituales. Church, hombre muy religioso, encuentra en la majestuosidad y multivocidad de sus paisajes del Oeste de los Estados

33 Reynolds.

34 Reynolds, 9.

35 Emily Dickinson, *A still-Volcano–Life– [...] / A quiet-Earthquake Style– [...] / The Solemn-Torrid-Symbol–* (poema # 601), Reynolds, 415.

Unidos o de Sudamérica una gran componente espiritual, acorde al dictado de Humboldt según el cual el cosmos integra lo diverso en lo uno[36], así como Melville construye una verdadera «metafísica» del espíritu en las tribulaciones de Ahab ante los precipicios insondables que le abre Moby-Dick. El torbellino final en el que se hunde el *Pequod*, así como la visión aterrada del *Maelström* que ruge y devora en vida a quienes le contemplan[37], constituyen un fulgurante recordatorio de cómo toda vida y toda percepción, más allá de su aparente placidez, yacen sobre recónditos y escalofriantes abismos.

El torbellino reúne una infinita variedad de formas y materiales, disgrega y reintegra el caos y el todo, sumerge la polidimensionalidad del mundo, y se encuentra muy cercano de los principios fundamentales del romanticismo, entendido como síntesis dinámica universal que recompone la pluralidad del cosmos después de su erupción, como lo sugieren varios fragmentos de Schlegel.

> Universalidad es satisfacción recíproca de todas las formas y todos los materiales. [...] La vida del espíritu universal es una cadena ininterrumpida de revoluciones interiores; todos los individuos, los originarios, esto es, los eternos, viven en él. Es un politeísta auténtico y lleva consigo todo el Olimpo.
>
> La poesía romántica es una poesía universal progresiva. [...] Es superior su capacidad para volar con las alas de la reflexión poética entre lo representado y lo que representa, en el centro, libre de todo interés real e ideal, y puede potenciar una y otra vez tal reflexión, y reproducirla infinitamente en un continuo de espejos. Es capaz de la formación más amplia y más elevada —no sólo de dentro a fuera, sino también de fuera a dentro—, en tanto que organiza regularmente todas las partes de lo que debe ser un conjunto en sus resultados, de ahí que se le abra la visión a una clasicidad infinitamente creciente.
>
> Mediante lo romántico recibe la obra la *plenitud*, la universalidad y la potenciación; mediante la abstracción recibe la *unidad* de la

36 María de los Santos García Felguera, *Church y el paisaje tropical*, en Tomàs Llorens (cur.). *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX.* (Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza, 2000) 154.

37 Edgar Allan Poe, *Un descenso al Maelström* [1841], *Cuentos 1*, Julio Cortázar ed. y trad. (Madrid: Alianza, 1999).

> clasicidad y la progresividad; mediante lo trascendental, la *totalidad*, la integridad, lo absoluto y lo sistemático.[38]

Combinando una veta universalista, una «clasicidad infinitamente creciente», con una polivalencia progresiva, capaz de ser reproducida «infinitamente en un continuo de espejos», el espíritu romántico aúna universalidad y dinámica en una conjunción fundamental que abre las puertas del mundo moderno. La relativa quietud del mundo clásico griego y su «horror del demasiado»[39] se contraponen con la agitación romántica, con ese universo vital que se mueve al unísono con el alma del poeta, pero ambas percepciones —más allá de sus relativas estática y dinámica— apuntan a una común universalidad. El acceso a ese «más allá», el intento de superación de las contingencias, adquiere con la dinámica romántica una peculiar riqueza lógica que subyace en las bases flexibles de la modernidad: el acceso a lo universal se realiza a través de permanentes ejercicios dialécticos —entre lo particular y lo genérico, entre lo predicable y lo relativo, entre el individuo y el cosmos, entre el material concreto y la forma abstracta— situados al borde de hondos abismos conceptuales y creativos.

El primer oratorio compuesto en la América de habla inglesa del que parece tenerse noticia[40] es el *Oratorio de Jonás* (1775) de Samuel Felsted, organista en Halfway Tree, Jamaica, cerca de Kingston. Se trata de un oratorio modesto, para una voz y cémbalo, que había quedado en el olvido hasta hace un par de décadas[41], pero que es indicativo de la permanente fascinación que ha ejercido el Libro de Jonás en la imaginación popular. La única copia existente de la partitura original, ahora en la British Library, incluye en su

38 Friedrich Schlegel, *Fragmentos* [*circa* 1800], en Arnaldo, 227, 250, 254.

39 C. S. Peirce, «New Elements» [1904], *The Essential Peirce*, t. II, eds. Peirce Edition Project (Bloomington: Indiana University Press, 1998, vol. II) 301.

40 Arthur S. Marks, *Benjamin West's Jonah: a previously overlooked illustration for the first Oratorio composed in the New World*, *The American Art Journal* 28: 123-137. Un oratorio europeo previo sobre Jonás es el de Giacomo Carissimi (1605-1674), donde aparece una brillante y enérgica descripción coral de la tempestad que se cierne sobre el barco del profeta.

41 Recuperado por Thurston Dox y grabado en 1983 (Musical Heritage Society 4870L).

frontispicio un grabado[42] en el cual se ve a Jonás «vomitado» en tierra firme, con el «gran pez» detrás de él, claramente delineado como una ballena[43]. Unas evanescentes formas de nubes oscuras a la derecha del grabado se reflejan simétricamente en formas eruptivas de rocas a la izquierda de la composición, paisaje pedregoso y desolado donde Jonás se arrodilla temeroso de Dios. Surgiendo de los abismos del mar, Jonás debe enfrentarse a nuevos abismos, entre cielo y tierra. La infinitud se filtra en una brecha de luz diagonal en el grabado, donde la sabiduría divina parece querer iluminar a Jonás y permitirle superar los abismos que le rodean.



Jonah spat up by the Whale. Johannes Sadeler. 1582

---

42 Véase el grabado de Benjamin West, *Jonah* (Gran Bretaña, 1738-1820), en Marks, 122.

43 Si se compara la representación de West con otras representaciones previas (p. ej. J. Sadeler - D. Barendsz, *Jonás vomitado por la ballena*, fines siglo XVI), se ve cómo el «gran pez» mítico pasa a ser en algún momento una ballena real. La progresiva frontera entre mito y realidad será, en buena parte, objeto de nuestro próximo capítulo.

Diversos acordes en la partitura del *Jonás* de Felsted contraponen negrura (*tomb/doom*, re/si) y luz (*Lord*, do/sol)[44], al modo de diversas composiciones luteranas[45]. El descenso y ascenso de la melodía abre las compuertas de la revelación, y emerge un Jonás humilde (*humble*, re/si) que se somete al dictado divino (*Lord commands*, mi/fa/sol). De manera similar a como Jonás termina sumiendo su rebelión idealista ante la necesidad de la acción, la cultura norteamericana del XIX termina introduciendo el romanticismo dentro de un extendido pragmatismo de muy largo espectro. La tolerancia de lo individual, la admiración de lo natural, la búsqueda de lo sagrado, propias del romanticismo, confluyen en un pragmatismo *integrador* (todo Peirce y parte de James) donde se incluyen los ideales universales románticos de plenitud, unidad y totalidad (véase *supra* nota 38), pero mediatizados por una lógica de la acción mucho más rigurosa. Como lo indican Flower y Murphey en su fundamental *Historia de la filosofía norteamericana*:

> El pragmatismo fue un movimiento que buscó crear un empirismo lo suficientemente riguroso como para servir de filosofía de la ciencia, pero también lo suficientemente amplio como para abarcar la ética y la estética, así como aún la metafísica y la religión. Fue y ha permanecido como una filosofía sintética, diseñada para detener la guerra entre ciencia y religión y restaurar una visión unificada del mundo.[46]

La apertura del romanticismo, la complejidad de su visión, adecuadamente ajustada a la complejidad del mundo, su enorme potencial liberador, su capacidad para apreciar lo mixto, impulsan extraordinariamente la creatividad en esa miscelánea de razas y religiones en que se convierten los Estados Unidos. Como pretenderemos mostrarlo en detalle, cuando nos ocupemos de Peirce más adelante en este ensayo, la incrustación de ese romanticismo inicial

44 Página 14 de la partitura. Marks, 132.

45 El oratorio fue incluido en diversos programas de música sagrada a fines del XVIII, y su presentación más antigua parece haber sido en una iglesia luterana en Nueva York en 1788. Véase Marks.

46 Elizabeth Flower & Murray G. Murphey, *A History of Philosophy in America*, t. I (New York: Capricorn Books, 1977) XVII.

en el pragmatismo norteamericano da lugar a algunos de los cuños más originales de toda la filosofía norteamericana. Similarmente, al adentrarnos en la «literatura metafísica» de Melville y en la «pintura mítica» de Ryder, trataremos de mostrar cómo los peculiares mixtos que construyen entre el «acá» y el «más allá», los enlaces y los puentes colgantes que tienden arriesgadamente por encima del abismo, representan asombrosos logros creativos en esa extraña frontera entre lo finito y lo infinito que es el ser humano.

2. Melville y Ryder. Las pátinas del mito

Entre 1849 y 1850, a los 30 años, Herman Melville (1819-1891) produce a un ritmo desenfrenado *Moby-Dick, or The Whale*, obra desmesurada de la literatura —si la hay— donde a escala del cosmos, se entrecruzan los géneros y se multiplican las voces, en un intento enormemente complejo por reflejar fielmente, en una multirreferencial estructura literaria, la multiplicidad misma del mundo. *Moby-Dick* une dos grandes vertientes del romanticismo: la búsqueda del infinito, de lo absoluto, de lo trascendente, y la fusión polivalente, casi panteísta, del Yo con el Mundo. Las voces de Ahab e Ismael encarnan predominantemente esas dos vertientes, pero nunca de una manera tajante y siempre combinando resonancias de la una en la otra. Diversas contraposiciones, que estudiaremos más adelante, recorren la obra —mixto revolucionario de novela, tragedia, comedia, excurso práctico y tratado filosófico— pero su gran riqueza se encuentra en la extensa trama relacional de ecos y reflejos *intermedios* que se delinean sobre el soporte de su subyacente urdimbre *dual* —bien y mal, luz y sombra, salvación y condena, esperanza y dolor, comunión y soledad, trascendencia y contingencia—. Ahab e Ismael se confunden a menudo en una misma voz de las profundidades, que se acerca al corazón del misterio del universo.

Al comenzar su capítulo sobre la «Cetología», Melville nos indica que «ya nos encontramos audazmente lanzados al abismo; y pronto nos perderemos en sus inmensidades sin ribera ni puerto»[47]. El abismo y la infinitud van progresivamente simbolizándose en la

47 Melville, *Moby-Dick*, 134.

gran ballena blanca, por medio de un extraordinario procedimiento de acumulación que nos lleva de lo real al mito. En efecto, la progresiva visión mítica de *Moby-Dick* que obtiene el lector resulta de una superabundancia de detalles realistas que, en su conjunto, poco a poco dejan de ser distinguidos como particulares y pasan a fusionarse genéricamente en un Todo, sólo concebible en una dimensionalidad «trascendente». Completamente acorde con el aforismo de Schelling (véase *supra* nota 13), acerca de cómo el arte y la filosofía encarnan lo Absoluto en lo particular y lo general, la *summa* realista de los particulares que emprende Melville le permite fundir literatura y metafísica, y acceder a la genericidad del mito. Partiendo de la etimología de *whale* (del danés *hval, hvalt*, balanceo[48]: preludio de la zambullida en los abismos) y de las once primeras páginas de epígrafes sobre la ballena[49], hasta llegar a las últimas consideraciones sobre su supervivencia[50], pasando por extensos apuntes sobre la cetología[51], por capítulos enteros de anatomía (despedazamiento[52], cabeza[53], frente[54], nuez[55], cola[56], esqueleto[57]), de simbolismo metafísico (blancura[58], representaciones monstruosas[59]), o de datos variopintos y contrastantes (historia[60], gastronomía[61], crónicas de pesca[62]), se construye el mito como *summa* inabarcable de lo real, como hondura ilimitada de la realidad.

---

48 Melville, *Moby-Dick,* xv.

49 Melville, *Moby-Dick,* xvii-xxviii.

50 Melville, *Moby-Dick,* cap. 105, «Does the Whale Diminish?».

51 Melville, *Moby-Dick,* cap. 32, «Cetology».

52 Melville, *Moby-Dick,* cap. 67, «Cutting In».

53 Melville, *Moby-Dick,* cap. 74, «The Sperm Whale's Head» y cap. 75, «The Right Whale's Head».

54 Melville, *Moby-Dick,* cap. 76, «The Battering Ram».

55 Melville, *Moby-Dick,* cap. 80, «The Nut».

56 Melville, *Moby-Dick,* cap. 86, «The Tail».

57 Melville, *Moby-Dick,* cap. 103, «Measurement of the Whale's Skeleton».

58 Melville, *Moby-Dick,* cap. 42, «The Whiteness of the Whale».

59 Melville, *Moby-Dick,* cap. 55,«Monstrous Pictures of Whales» y cap. 57, «Of Whales in Paint, in Teeth...».

60 Melville, *Moby-Dick,* cap. 45, «Affidavit» y cap. 83, «Jonah Historically Regarded».

61 Melville, *Moby-Dick,* cap. 65, «The Whale as a Dish».

62 Melville, *Moby-Dick,* cap. 82, «The Honor and Glory of Whaling».

Las pátinas del mito se construyen por acumulación de pigmentos diversos de la realidad, así como el blanco puede verse como coalescencia de todos los demás colores. En «La blancura de la ballena» (cap. 42), ese blanco coalescente es símbolo de alegría pero, a su vez, de algo profundamente elusivo muy cercano al pánico[63], de maravilla y repugnancia, el «símbolo más significativo de las cosas espirituales, el verdadero velo de la Deidad Cristiana; y, sin embargo, el agente que intensifica las cosas que más espantan a la humanidad»[64]. El blanco, como todo mito, incorpora un enorme rango de contrarios, contradicciones que, en el fondo, son las que aseguran su permanente riqueza re-interpretativa. La escritura de Melville acumula múltiples estratos de realidad, interpretación e imaginación, y conjuga múltiples voces en una trama polivalente de fragmentos novelísticos, documentales, teatrales, épicos, cuyo resultado neto es la construcción del gran mito de la ballena blanca. La gruesa pátina del mito adquiere una notable profundidad gracias a una plena interrelación de hondos símbolos teológicos y filosóficos con una compleja arquitectura literaria. Para Melville,

> Cuando consideramos esa otra teoría de los filósofos naturales, según la cual todos los matices de la tierra —todo hermoso o augusto blasón, los dulces tintes de los atardeceres y los bosques, los terciopelos dorados de las mariposas y las mejillas de mariposa de las niñas— no son más que ilusiones sutiles, no inherentes realmente en las substancias, sino sólo colocadas desde fuera; [...] ponderando todo ello, el universo paralítico yace ante nosotros como la lepra; y como el terco viajero en Laponia, que rehúsa ponerse anteojos oscuros o de colores, así el descreído infeliz se enceguece ante el monumental sudario blanco que envuelve todo el panorama que le rodea.[65]

Melville utiliza el retorno al mito de la caverna de Platón —donde lo aparentemente real no es más que «sombra» de lo ideal, así como los matices y tinturas de los colores no serían más que «sombras» de un blanco trascendente— como potente *efecto poético*

63 Melville, *Moby-Dick,* 189.

64 Melville, *Moby-Dick,* 195.

65 Melville, *Moby-Dick,* 195.

para desequilibrar el aparente sosiego de las cosas, para suscitar la duda y el horror, para abrir el panorama de los abismos, para introducir el vértigo, *summa* simbólica de una infinitud que se va acumulando en *Moby-Dick*.

A medida que avanza la obra, Ahab se hunde cada vez más en el abismo, en su fracaso trágico por deslindar los indeslindables «Bien» y «Mal»: luz y sombra se requieren la una a la otra. En «El sextante» (cap. 118), Ahab destruye violentamente el instrumento marítimo que se atreve a apuntar al cielo y maldice las pretensiones del hombre de acercarse a la luz:

> ¡Ciencia! Te maldigo, juguete inútil; y sean malditas todas las cosas que dirigen en alto los ojos del hombre hacia ese cielo cuya viva intensidad le quema, así como estos viejos ojos se queman con tu luz, ¡Oh Sol![66]

En el fondo de una desesperanzada negrura metafísica, luego de un constante descenso a los infiernos, Ahab descree de la capacidad inversa de ascenso del ser humano. Cercano al aforismo de Novalis que hemos puesto en epígrafe: «En ambos lados es + y -. El conocimiento es medio para volver a lograr el *no conocimiento*», Ahab encarna una dura y lúcida conciencia, que acepta irremediables limitantes en todo intento de conocimiento de lo Absoluto. Sin embargo, la riqueza de la literatura puede servirse de una oscuridad metafísica en la cual las luces de la ciencia no llegan a ser más que sutiles ilusiones. Desde el *revés* de la página, desde el fondo del abismo, se adquiere una visión alternativa que enriquece el «+ y -» de la realidad. En el revés romántico es fundamental la *desorientación*, la destrucción del sextante, para poder conseguir una plena fusión con las corrientes subterráneas del mundo.

El mito de *Moby-Dick* proporciona una pátina pastosa y compleja alrededor de la empresa norteamericana, al tinturarse la razón práctica con pigmentos de metafísica y religión. La negrura de Poe, Hawthorne y Melville no sólo no es casual, sino que es determinante en la construcción plena de la cultura norteamericana,

66 Melville, *Moby-Dick*, 501.

particularmente atenta y capaz de mediar entre luces y sombras. Así como la oscuridad permite buscar el día, la nada se compenetra con la existencia, y el Yo se anula para poder tornarse en Mundo, como le sucede a Ismael cuando se encuentra de vigía en el mástil central:

> En este estado de ánimo encantado, tu espíritu con el reflujo regresa de donde vino; se difumina en el tiempo y en el espacio, como las desparramadas cenizas panteístas de Wickliff, formando finalmente parte de toda ribera alrededor del globo. No hay vida en ti, ahora, excepto la vida oscilante conferida por el suave vaivén del barco; por él, tomada del mar; por el mar, tomada de las mareas inescrutables de Dios. Pero, en ese amodorramiento, mueve una pulgada tu pie o tu mano, o suelta tu presa, y retornará horrorizada tu identidad. Rondas sobre los vórtices de Descartes.[67]

El *Maelström*, las mareas inescrutables, los vórtices por donde se cuela el infinito, yacen siempre en el trasfondo físico y metafísico de *Moby-Dick*. La difícil dialéctica entre la Nada y el Absoluto, la tendencia a identificar los opuestos en lo *supra*sensible, consiguen representarse particularmente bien en imágenes ligadas al abismo. El mapa disparatado y azaroso de lo real, contrapuesto a las decantadas perspectivas imaginarias del Ser, el mundo sangrante y violento de la ballena despedazada, contrapuesto a su alta y limpia blancura simbólica, sólo son plenamente percibidos desde las orillas del abismo que los separa.

Cassirer, en su esfuerzo por recuperar la imprescindible dimensión del mito en la construcción de una filosofía integral de la cultura, trata de precisar el «rostro doble» del mito —su estructura «conceptual» y «perceptual»—, su «estado fluido y fluctuante», su «principio vital, que es dinámico y no estático»[68]. La especificidad

---

67 Melville, *Moby-Dick,* cap. 35, «The Mast-Head», 159.

68 Ernst Cassirer, *Antropología filosófica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992) 119 y 123. Cassirer recuerda, a este propósito, unos versos impactantes de Milton, donde describe al mundo mítico como «un negro océano sin límites —sin dimensiones, donde se pierden lo largo, lo ancho, lo profundo— el tiempo y el espacio». Cassirer, 114.

del mito consiste justamente en el flujo, pegamiento, o no diferenciación, del concepto y la cosa, la representación y el objeto, el todo y la parte. El mito, como magma, se contrapone con la ciencia, como orden, pero ambos intentan apropiarse de una *misma* realidad subyacente. La superabundante acumulación de lo particular produce en *Moby-Dick* un mito donde todo el universo confluye. La superposición de diversas capas literarias da lugar a una gruesa pátina formada por «infinitos» estratos y niveles que coalescen los unos con los otros. El mito, como pátina infinita sobre lo real, permite así descubrir formas y trazos genéricos más allá de lo diferencial.

Albert Pinkham Ryder (1847-1917) recoge la gran fuerza del mito para la pintura contemporánea. Paralelamente a su recuperación de temas y símbolos clásicos, construye una técnica *sui generis* que acumula capas y capas de óleo sobre la tela, que oscurece y difumina el detalle, y que le otorga a la obra una vida orgánica propia, a medida que se va craquelando con el tiempo. Las pátinas de los óleos de Ryder, sin igual en la historia de la pintura, se identifican con la idea misma del mito como superposición genérica de películas sobre lo real. Con su propia técnica literaria, ya Melville parecía predecir la técnica pictórica de Ryder, al describir

> [...] un óleo muy grande, tan completamente difuminado y estropeado, que, dada la desigual iluminación en que se lo miraba, era sólo con un estudio diligente y con una sistemática serie de observaciones, así como con una cuidadosa investigación de lo que le rodeaba, como de alguna manera se podía llegar a una comprensión de su propósito. Tan inexplicables masas de sombras y oscuridades daban a pensar, en un principio, en que algún ambicioso artista joven, en los tiempos de las brujas de New England, se había empeñado en delinear el caos embrujado. A fuerza de serias contemplaciones y repetidas cavilaciones, y especialmente después de abrir la pequeña ventana detrás de la entrada, se llegaba al final a la conclusión de que una tal idea, por más descabellada que pareciera, podría no resultar del todo injustificable.
>
> Lo más enigmático y confuso era una larga, blanda, ominosa, masa negra, de algo que rondaba en el centro de la pintura sobre tres líneas perpendiculares, azules y opacas, flotando sobre una borrosa

> espuma. Un escurridizo y pastoso cuadro, en verdad, capaz de perturbar a un hombre nervioso. Sin embargo, había una suerte de indefinida, casi conseguida, inimaginable sublimidad que podía llevarlo a uno a congelarse ante el cuadro, hasta que involuntariamente uno se jurara a sí mismo que debía encontrar el sentido de esa maravillosa pintura. Una y otra vez, una brillante pero ¡ay! engañosa idea penetraba como un dardo: —Es el Mar Negro en un temporal de media noche. —Es el combate artificial de los cuatro elementos. —Es un matorral marchito. —Es una hiperbórea escena de invierno. —Es la disolución de la corriente congelada del Tiempo. Pero finalmente todas estas fantasías se rendían ante aquel algo portentoso en el medio de la pintura. Apenas se adivinara *eso*, todo el resto resultaría claro. Pero, ¿no tenía un débil parecido con un pez gigante, con el mismo gran leviatán?[69]

Los óleos mayores de Ryder, realizados entre 1880 y 1910, revelan una mirada totalmente idiosincrásica sobre el tortuoso camino del individuo ante las fuerzas de la naturaleza y del mito. Alejado de la naturaleza exaltada de Cole o de Bierstadt, Ryder se hunde realmente en el abismo de la contraposición Yo-Mundo, combinando en un empaste indisoluble la violencia o la magia del sueño subjetivo con el fragor o el silencio de la realidad. Ya sea en sus misteriosas marinas nocturnas, donde el elusivo resplandor de la luna y los secretos del mar se entrelazan con los oscuros remansos de la mente humana, ya sea en sus temas shakespearianos, donde el fondo trágico o hechizado de los personajes se refleja en los fondos paisajísticos que conforman el grueso de las composiciones, ya sea en sus representaciones bíblicas, donde los símbolos religiosos son como extensiones de signos naturales, Ryder construye sus obras en una permeable frontera entre la genericidad de la naturaleza y la individualidad del sueño. Sus óleos oníricos se sitúan en un cruce de representación (paisaje o mito) y representación de la representación (paisaje del mito o mitología del paisaje) que es muy propio del romanticismo, entendido como cruce pleno entre el Yo y el cosmos, entre finitud e infinitud.

---

69 Melville, *Moby-Dick,* cap. 3, «The Spouter-Inn», 12-13.

Ryder construye sistemáticamente sus óleos por acumulación de sedimentos diversos y trata de recrear —al igual que Melville con su densa sedimentación literaria— la compleja estratificación del cosmos. Un cuadro típico de Ryder acumula sucesivamente[70] uno o varios esbozos iniciales que nada tienen que ver con la composición final y que son luego sumergidos en capas posteriores de óleo, una serie de trazos con formas irresueltas, un retículo de gruesas manchas mezcladas con materia para ahondar la textura, un vaivén de capas de pintura con pinceladas de óleo fresco las unas sobre las otras para «contaminar» plenamente los colores, y una serie interminable de barnices y pigmentaciones. Alcanzando a veces hasta diez años en la reelaboración de sus trabajos, un cúmulo de diversas mezclas de óleo, barnices, pigmentos y sustancias diversas da lugar, al secarse, al característico craquelado de sus cuadros, en la línea de algunos maestros holandeses o del rugoso y brillante acabado de ciertas cerámicas esmaltadas. Elizabeth Broun presenta una excelente descripción de la profunda pátina pictórica propia de Ryder:

> Examinando autoradiografías de diversas pinturas, podemos fijar una «huella» de las técnicas y materiales de Ryder —un repertorio característico de materiales y de trabajo con brocha que se distingue notablemente del trabajo de otros artistas así como de los falsos Ryder conocidos—. El trabajo con la brocha, por ejemplo, adquiere diversas formas. Los rápidos y agitados garabatos que subyacen bajo muchas pinturas son rara vez visibles en la superficie pero son evidentes en las autoradiografías. Hay luego amplios y regulares trazos horizontales para el cielo; nerviosos golpes de pincel fino para los detalles (pollos en *En el establo*, aureola de Dios en *Jonás*); e irregulares y solapados trazos breves donde se cruzan formas positivas y negativas. Los aspectos del arte de Ryder que se repiten de pintura en pintura incluyen esa escritura distintiva, así como un frecuente ajuste de elementos compositivos, contornos vagamente definidos, mezclas en una paleta restringida, toscos cristales o materia externa en la pintura, figuras u objetos con sólo perfiles pintados. [...] Trabajando tanto en cada

---

70 Véase el muy fino análisis de Elizabeth Broun, *Albert Pinkham Ryder* (Washington: Smithsonian Institution, 1989) 124-132.

> cuadro, Ryder fabricó películas espesas de pintura sin precedentes. Otros artistas, como Monticelli, alcanzaron pesadas y gruesas texturas con el uso del *impasto*; Ryder, sin embargo, quería que su trabajo «pareciera menos pintado», lo que puede explicar la manera en la que usó densos trazos en los fondos de las pinturas (así como blancos o amarillos leves para «cubrirlos»), y luego aplicó interminables barnices para conseguir una superficie lisa y refinada.[71]

Con sus cimas y valles —incrustaciones del abismo— la trama literaria de Melville y la trama pictórica de Ryder se corresponden plenamente entre sí, y sirven fielmente, a su vez, para reflejar la honda pátina de lo mítico, densamente incrustado en lo real. Un físico grosor de capas de pintura y barniz en los óleos de Ryder —análogo a la material extensión de líneas y páginas descriptivas e inquisitivas en *Moby-Dick*— permite representar icónicamente el espesor mismo de los signos del mundo. Las cuestas, técnicas y figuradas, que en sus respectivas expresiones artísticas descienden y ascienden Melville y Ryder, les acercan naturalmente al «corazón salvaje de la vida», al rugido del *Maeslström*. Los globos irregulares de pigmento en los óleos de Ryder —similares a la áspera concha de una ostra, al ser magnificados setenta veces en el microscopio[72]—, o la difícil y rugosa estructura gramatical de la prosa de Melville, sirven particularmente bien para reflejar, en la fina granulación de la creación estética, el fino trazado del cosmos. Las auto-radiografías de las obras de Ryder y algunos emborronados apuntes manuscritos de Melville[73] son testigos mudos de cómo chocan las profundas corrientes del Mundo ante un frágil Yo que se asoma al abismo, pretendiendo captar su inconmensurable complejidad, y que es finalmente arrastrado por el torbellino.

El romanticismo abrirá una compuerta por donde las fuerzas creativas del hombre podrán atravesar el umbral de lo real y desarrollarse independientemente de sus correspondencias con el

71 Broun, 127.

72 Véase Figura 112, en Broun, 125.

73 Por ejemplo, sus notas sobre el volumen VII de las obras de Shakespeare: Melville, *Moby-Dick,* 968.

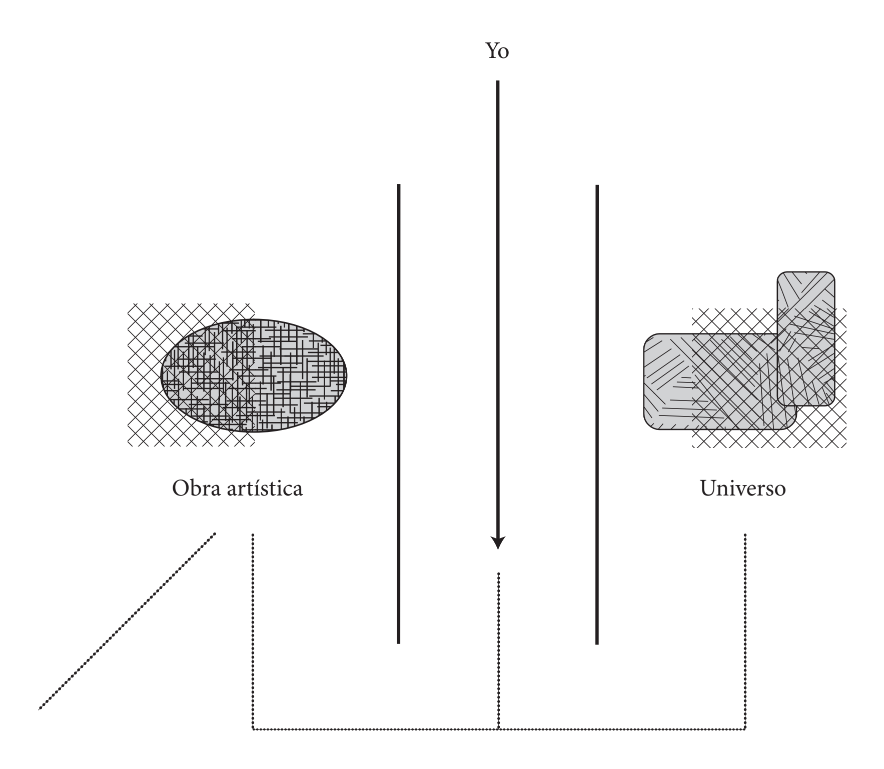


Figura 2. Tramas y pátinas, creativas y naturales. Convergencias y divergencias cerca del abismo

mundo natural. Con el tiempo —aunque, como lo hemos señalado, no con los grandes iniciadores románticos, ni con los protagonistas de este ensayo— el yo tratará de diverger del mundo, y el individuo querrá sustituirse al cosmos, con toda la riqueza libertaria y con toda la miseria que ello representa. Muchas de las más brillantes fulguraciones del arte moderno (los nenúfares de Monet, el suprematismo de Malevich, las fronteras de color de Rothko) conservan sin embargo —paradójicamente *gracias* a su misma abstracción, como lo enfatizaremos en la segunda parte de este trabajo— un denso núcleo simbólico que sólo se despliega al contraponerse con el mundo y que de ningún modo llega a ser gratuito. El que las tramas del cosmos pasen a ser representadas con una gran libertad imaginativa no significa que se olviden. El rechazo del calco no tiene que llevar al rechazo del mundo. La conciencia del abismo asegura una visión plena donde se entrelazan lo real, lo imaginario y lo

representacional, una perspectiva que no deja olvidar el ineludible problema de cómo lo infinito yace en lo finito.

Aunque ya en 1877 John La Farge había realizado un fresco basado en el Libro de Jonás, el *Jonah* de Ryder (c. 1885-1895) es sin duda la representación más lograda e influyente de la leyenda bíblica en la pintura norteamericana. El cuadro —de proporciones modestas (aprox. 70 × 90 cm.), dimensiones que, sin embargo, dentro de los estándares de Ryder llegan a ser bastante importantes— muestra un mar oscuro violentamente agitado por grandes olas que cubren casi toda la obra, una barca literalmente doblada por la furia de la tempestad en el centro del óleo, Jonás sumergido en las aguas en la parte baja del cuadro, un «gran pez» semi-mimetizado en una ola que se le acerca desde la derecha, y Dios irradiando en una estrecha banda vertical en la parte superior de la composición. La oscura paleta, el ascenso y descenso de la barca en los abismos tenebrosos de la tempestad, la masa pastosa de gritos aterrorizados de la tripulación (similar al espanto de muchos grupos de rostros en las «pinturas negras» de Goya), la desesperanza de Jonás en medio de la espuma que empieza a cubrirlo[74], proveen el hondo clima de horror en el que el ser humano se adentra ante la cólera de una naturaleza embravecida.

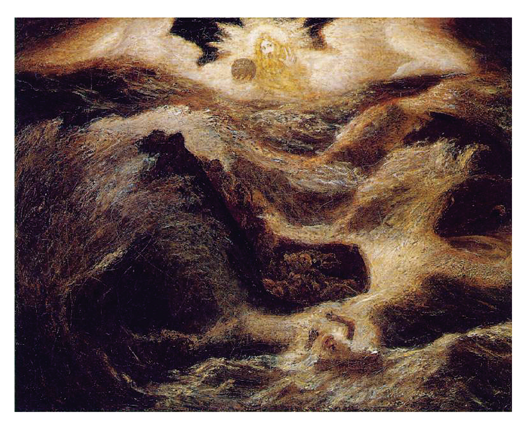
Tenemos la fortuna de contar con un grabado de un ilustrador del *Century Magazine*, en 1890, que muestra un estado intermedio del *Jonah*, muy diferente al que finalmente nos ha llegado (Ryder parece haber retrabajado a fondo la obra en 1895)[75]. Mientras en la primera versión del cuadro prevalece una cierta descriptividad dramática menor (la tercera parte superior del lienzo ocupada por la irradiación divina, una ola solitaria con mucha espuma envuelta

---

74 Al igual que Ahab cuando cae por vez primera al mar en el encuentro final con *Moby-Dick*: «Ahab se ahogaba a medias en la espuma de la insolente cola de la ballena, y —demasiado lisiado para nadar aunque todavía podía mantenerse a flote, aun en medio de aquel torbellino— se veía su cabeza desamparada, como una burbuja lanzada al aire que el menor golpe podría reventar». Melville, *Moby-Dick*, cap 33, «The Chase - First Day», 551.

75 Una autoradiografía de *Jonah* convalida claramente la reelaboración del cuadro. Para más datos, véase la ficha técnica de Matthew Drutt: Broun, 235-238. Véase *Grabado sobre el Jonah de Ryder* de Elbridge Kingsley.

alrededor del centro de la obra, y tanto la tripulación del barco como el «gran pez» dibujados con visos demasiado denotativos), en la versión final, en cambio, todo se dramatiza abismalmente: el lugar divino se reduce y mengua la luz, el mar se convierte en una verdadera batalla de olas inmensas, y la tripulación y el «gran pez» sólo se sugieren como manchas de color dentro de un horror genérico. De una posible descripción de un naufragio se pasa a una simbolización casi abstracta del abismo, reelaboración que genera una asombrosa fuerza estética. La línea vertical central del cuadro —guiada en la primera versión por un mástil sometido al viento, que desaparece en la versión final— se transforma en una honda partición de las olas, entrechocándose sobre el abismo marítimo que quiere devorar a la barca y a Jonás. La pátina del infinito se introduce subrepticiamente en esa nueva ruptura vertical que nos enfrenta al vértigo de las más profundas conjunciones del romanticismo.



Jonah. Albert Pinkham Ryder. 1885

Jonás, océano, «gran pez» y divinidad conjugados —Yo y Universo conjugados— abren el inmenso ámbito de posibilidades del mito, donde no sólo pueden, sino deben, vivir todo tipo de contradicciones. Más allá de la primera versión del *Jonah*, que se sitúa en una suerte de espuma de la realidad, surge en la versión final un espectro mítico que yace en estratos mucho más profundos de lo real. Al sumergirse en el mito, al hacer desaparecer muchos rasgos descriptivos de lo contingente y ahondar en la pátina de la abstracción, la versión

final de *Jonah* logra hacer privilegiar lo genérico (manchas y ritmos de la brocha) sobre lo particular (toques y notas del pincel), otorgándole así a la obra un gran alcance universal. En la estructura estética de *Jonah*, y en su subyacente estructura mítica, encarnan con fuerza acepciones tan aparentemente distantes de la noción de universalidad, como son la correlación «libre» de lo local (en el sentido de la teoría matemática de categorías), o la reintegración de lo múltiple dentro de lo uno (en el sentido de la cosmología presocrática). En efecto, el abismo romántico —con la consiguiente percepción de encontrarse en una altura— asegura una cierta latitud en la visión, que permite distanciarse de lo local, así como observar lo múltiple desde una perspectiva omniabarcadora. Los abismos acuáticos de Ryder, así como parecen hundir al profeta, elevan al espectador, y éste asciende a la cuádruple experiencia de la experiencia estética, mítica, teológica y cosmológica, bajo el signo de Jonás.

El padre Mapple, en «El sermón» inicial (cap. 9) de *Moby-Dick*, introduce la parábola de Jonás después de entonar un sombrío himno:

> El terror en las costillas de la ballena / Enarcó sobre mí una lúgubre melancolía / Mientras ondeaban las olas de luz divina / Y yo me hundía en una profunda ruina.
>
> Vi cómo se abrían las fauces del infierno / Con tormentos y penas sin fin / Que sólo aquellos que sienten pueden contar / ¡Oh! En la desesperación me hundía.[76]

El oscuro arco de la melancolía se erige sobre los abismos de la ruina y la desesperación, y evoca inquietantes imágenes de lo profundo, al igual que el arco de piedra en *Expulsion from the Garden of Eden* de Thomas Cole, en la inagotable confrontación de lo humano con lo natural y con lo divino. En la historia de Jonás, tal como la cuenta el padre Mapple, las imágenes de lo profundo recurren constantemente (hundirse, zambullirse, ahogarse, irse en un torbellino, etc.)[77], tanto en la narración física como en la elucubración

76 Melville, *Moby-Dick,* 41-42.

77 «Deepening down», «plunging», «drowning down», «tormented deep», «going down in the whirling», «swallowed him down to living gulfs of doom», «the bottom of the woe is deep», etc. Melville, *Moby-Dick,* 41, 42, 45, 46, 47, 48.

metafísica. Son precisamente esas nociones de profundidad y esas imágenes del abismo las que mejor abren las compuertas de lo infinito y lo meta-físico, allende la finitud y la materia.

En la escritura de Melville y en la pintura de Ryder, paradójicamente, la misma abundancia de materia —rugosa y gruesa pátina del mundo— es la que abre las puertas de lo inmaterial. Los óleos sedimentados de Ryder y la escritura aluvional de Melville acumulan densas capas de materia para evocar la hondura de lo real, pero inmediatamente pasan a contraponerse simétricamente con la profundidad de lo intangible. El Todo y el Vacío remiten el uno al otro, en ese juego dialéctico, tan propio del romanticismo, que trata siempre de unir los opuestos. Es la extensa literalidad y descriptividad de Melville la que finalmente permite romper las amarras que sujetaban al mito, así como el pastoso y pesado mixto craquelado de Ryder es el que termina por liberar todo el poder simbólico imaginario y volátil de su pintura.

Las texturas narrativas y pictóricas de Melville y Ryder permiten realzar subyacentes «*mythoi* o tramas genéricas»[78] de una manera natural, al encajar ajustadamente la particularidad de la textura compositiva con la generalidad de la trama mítica. En realidad, los «particulares» de Melville y de Ryder no son más que instanciaciones de lo genérico, borrones abstractos del «más allá», lo que explica su feliz calibración con las tramas míticas generales de sus obras. En la literatura occidental, Northrop Frye encuentra cuatro grandes *mythoi* —el *mythos* de la Primavera (la comedia), el *mythos* del Verano (el romance), el *mythos* del Otoño (la tragedia), el *mythos* del Invierno (la ironía y la sátira)[79]— que surgen de un básico movimiento pendular:

> Existen dos movimientos fundamentales de la narración: un movimiento cíclico dentro del orden de la naturaleza y un movimiento dialéctico, a partir de este orden, hacia el mundo apocalíptico superior. [...] La mitad superior del ciclo natural es el mundo del romance y de la analogía de la inocencia; la mitad inferior es el mundo del «realismo» y de la analogía de la experiencia. Existen, por lo tanto,

78 Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* [1957] (Caracas: Monte Avila, 1991) 215.

79 Frye, 216-313.

> cuatro tipos principales de movimiento mítico: dentro del romance, dentro de la experiencia, hacia abajo y hacia arriba. El movimiento hacia abajo es el movimiento trágico, la rueda de la fortuna que cae de la inocencia a la *hamartia*, y de la *hamartia* a la catástrofe. El movimiento hacia arriba es el movimiento cómico, desde las complicaciones amenazadoras hasta el desenlace feliz. [...] En Dante, el movimiento ascendente se efectúa a través del Purgatorio.[80]

En *Moby-Dick* se combinan con una gran riqueza todos los movimientos míticos señalados por Frye. Romance que se torna en tragedia, salpicado de constantes apuntes cómicos e irónicos, *Moby-Dick* es efectivamente una *summa* de la expresión occidental y, así entendido, se convierte a su vez en un nuevo mito de la cultura. La aparente disparidad de sus métodos narrativos y la aparente dispersión de sus objetivos —que, no es de extrañar, llevaron a una mala recepción inicial de la obra— surgen del mismo carácter hercúleo de la empresa: nada menos que tratar de confundir, o aproximar lo más posible, el mapa y el territorio. Dispersión, disparidad, desorientación, en un plano horizontal, combinadas con un permanente movimiento de descenso y ascenso, en un plano vertical, dan lugar a una verdadera escala universal, ilimitada, con la cual se rompen todas las fronteras y con la que se puede evocar mejor el cosmos entero, simbolizado en la infinitud del océano.

> Pero como sólo en el estar sin tierra reside la más alta verdad —sin ribera, indefinidamente como Dios— es mejor entonces perecer en ese rugiente infinito, que ser arrojado sin gloria a la costa ¡aún si ello significara seguridad![81]

Las densas texturas de Melville y de Ryder —sus frases desgonzadas y sus difuminaciones mixtas— se combinan con hondas tramas míticas, y logran expresar «la más alta verdad» del mundo: su enorme espesor. El descenso a los fondos abismales de lo real y el ascenso a las altas cimas de la imaginación nos permiten recorrer

80 Frye, 214-215.

81 Melville, *Moby-Dick,* cap. 23, «The Lee Shore», 107.

esa espesa pátina del universo, y nos acercan al hálito infinito e indefinido de la divinidad.

3. Peirce y Melville. Las urdimbres teológicas

Según Novalis, «*la pintura de palabras y signos* permite perspectivas infinitas; permite también imaginar múltiples proyecciones tabulares y asintóticas de las ideas»[82]. Similarmente a la introducción de los «puntos en el infinito» en la geometría proyectiva (Poncelet, 1822), algunos iconos libres en la «semiótica diagramática» intuida por Novalis sirven para simbolizar el «más allá», la Idea de donde se proyectarían las demás ideas, el infinito asintóticamente acariciado por lo finito. La «pintura de las palabras» en *Moby-Dick* evoca constantemente esa infinitud[83] y los grandes símbolos de la novela (océano, ballena, Ahab) son los tamices icónicos por donde se filtra lo «supermultitudinario». Desde la altura del alma desgarrada de Ahab —punto en el infinito— se proyecta una visión ensombrecida del abismo, donde chocan las agitadas pasiones humanas y las inexorables mareas del cosmos. Arrasado, arrastrado por el quieto murmullo del universo, Ahab se hunde luego en lo profundo.

Explorador de todos los abismos del conocimiento, si lo ha habido, el gran filósofo y lógico norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914) se hunde también, en la última década de su vida, en una profunda exploración de Dios. La pesquisa se inscribe en el ancho sistema *pragmaticista* del final de su vida, donde el pragmatismo es explícitamente extendido modalmente (se conoce por las consecuencias *posibles* de estados de cosas y no sólo por lo utilitariamente registrable en lo *actual*) y es conectado estrechamente con sus tres categorías fundamentales (*primeridad*: inmediatez, posibilidad; *segundidad*: acción-reacción, actualidad; *terceridad*: mediación,

82 Novalis, *La Enciclopedia (Fragmentos)* [1795-1800] (Caracas/Madrid: Fundamentos, 1996) 107.

83 Algunas sinonimias o menciones explícitas del infinito son, por ejemplo: las «penas y dolores sin fin» en el cántico del padre Mapple, el «murmullo multitudinario del océano», la «infinitud de firme fortaleza» de Ahab, la blancura de la ballena como símbolo de los «despiadados vacíos e inmensidades del universo», los «millares de voces» que hablan a través del «invisible tejedor», etc. Melville, *Moby-Dick,* 42, 48, 124, 195, 450.

necesidad)[84]. Al abrir el extenso ámbito de lo posible, y al ampliar las rendijas por donde podría abrirse paso una «metafísica científica», el dilatado espectro pragmaticista peirceano permite así abrir las compuertas de un hondo sondeo del Mundo.

> En el libro sobre Dios y religión sobre el que he estado trabajando por años, y espero llegar a escribir, una de las preguntas que surge en una honesta consideración es si, ya sea el Dios monoteísta y absoluto, ya sea el Dios politeísta y finito de los seudo-pragmatistas, puede conocer la naturaleza de la existencia ciega, como lo debería si la hubiese creado. Es un pasaje inexplorado en la caverna monumental de la metafísica.[85]
>
> Pero el Dios de mi teísmo no es finito. No funcionaría para nada. Pues ante todo, existencia es reacción, y por lo tanto nada existente puede ser supremo. Por el contrario, un ser finito es parte de un género; involucra entonces, para mí, el politeísmo. Por otro lado, el antropomorfismo implica sobre todo que el verdadero Ideal es una potencia viva [...]. Esto es, el ideal estético, que todos amamos y adoramos, lo plenamente admirable, tiene necesariamente, como ideal, un modo de ser que llamamos viviente. Aunque nuestras ideas del infinito son necesariamente muy vagas y se tornan contradictorias cuando tratamos de precisarlas, no se encuentran sin embargo desprovistas de significado y pueden ser interpretadas en nuestra adoración religiosa y en los efectos consiguientes sobre la conducta. Esto, creo, es un pragmatismo bueno, correcto, sólido, fuerte. Ahora, el Ideal no es algo finito, existente.[86]

El pragmaticismo peirceano se expresa plenamente en la forma general y modal de su «máxima pragmática»: el conocimiento de un signo *actual* equivale al conocimiento de las relaciones *necesarias*

---

84 Una presentación del pragmaticismo modal de Peirce debe distanciarlo de las versiones del pragmatismo de James, Dewey o Rorty, restringidas a contextos *dados* de contrastación —ya sean psicológicos, educativos o políticos— y alejadas del entramado de contextos posibles ineludible para Peirce.

85 C. S. Peirce, «Some Amazing Mazes, Fourth Curiosity» [c.1909], *Collected Papers* (Cambridge: Harvard University Press, 1931-58) (reprint Thoemess, 1998), 6.346.

86 C. S. Peirce, «Letter to William James» [1905], *CP* 8.262.

de las subdeterminaciones del signo en todos los *posibles* contextos de representación. En esta forma muy genérica, cuando el signo puede ser tanto natural o fisiológico como cultural, cuando un mismo principio metodológico rector permite mirar, al tiempo, la acción-reacción (segundidad) de una ameba, de un nervio humano, de un símbolo artístico o de un pedazo del cosmos, así como sus tendencias respectivas a adquirir «hábitos» (terceridad), cuando nos adentramos en una verdadera «semiótica universal», llega en parte a salvarse el abismo que parece separar el «exterior» y el «interior» del ser humano. Por caminos independientes a aquellos de los primeros románticos alemanes, el pragmaticismo final de Peirce retorna a unificar la contraposición dialéctica Universo $\rightleftarrows$ Yo (véase *supra* pp. 37-38).

La «*comunidad* íntima de lo finito y lo infinito» yacente en el simbolismo poético (véase *supra* nota 16) y las «perspectivas infinitas» abiertas por la «pintura de palabras y signos» —según preconiza Novalis— se reflejan en el teísmo infinito de Peirce, en el Ideal «supremo» (primero-tercero) que se encuentra más allá de todo lo existente (segundo). El *musement* peirceano (meditación / iluminación / «puro juego»)[87] permite, en parte, el acceso al Ideal: similarmente a la tradición oriental que anula al Yo para convertirse en Mundo, el *musement* limpia la conciencia, descarta los accidentes y supera los abismos, compenetra lo finito y lo infinito. La «adoración religiosa» y la hondura metafísica van de la mano con un «pragmatismo bueno, correcto, sólido, fuerte». El mixto extraordinario de pragmatismo y metafísica, propio de las cavilaciones melvilleanas o peirceanas, donde la descripción de la práctica se une a la intuición iluminada de lo profundo, permite barrer fronteras y adentrar al cosmos en el ser humano: lo dado y lo otro, lo físico y lo *meta*-físico, lo de aquí y lo de «más allá, además, después», se compenetran en el «Todo entero» de Schelling (véase *supra* nota 13), con la fortaleza que otorga la comunión de los opuestos.

El Ideal peirceano, el *summum bonum*, puede describirse como un «crecimiento continuo de la potencialidad», Ideal al que accede

---

87 C. S. Peirce, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*, ed. Sara Barrena (Pamplona: Universidad de Navarra, 1996) 70-75.

el intérprete —el *Muser*— por una constatación de correlaciones, correspondencias y homogeneidades, que le permite ir más allá del abismo de la multiplicidad:

> Dejemos que el *Muser*, por ejemplo, después de apreciar bien, en su amplitud y profundidad, la indecible variedad de fenómenos de cada Universo, se vuelva hacia fenómenos tales como los de la naturaleza de las homogeneidades de las relaciones entre cada uno; ¡y qué espectáculo se desarrollará! Como mera sugerencia de ellos puedo señalar que cada pequeña parte del espacio, por remota que sea, está rodeada justo por tantas partes vecinas como todas las otras, sin una sola excepción en toda la inmensidad. [...]
>
> De las especulaciones sobre las homogeneidades de cada Universo, el *Muser* pasará de modo natural a la consideración de las homogeneidades y relaciones entre dos Universos diferentes, o entre los tres. Especialmente encontramos en todos ellos un sólo tipo de acontecimiento, el del crecimiento, que consiste en sí mismo en las homogeneidades de las pequeñas partes. Esto se ve en el crecimiento del movimiento en desplazamiento, y en el crecimiento de la fuerza en movimiento. Encontramos también que los tres Universos conspiran en el crecimiento; y una característica universal de él es la disposición para los estados posteriores en los anteriores. Esta es una muestra de ciertas líneas de reflexión que sugieren inevitablemente la hipótesis de la Realidad de Dios. [...]
>
> Pero sea de ello lo que fuere, en el Puro Juego del *Musement* es seguro que se encontrará antes o después la idea de la Realidad de Dios como una imagen atractiva, que el *Muser* desarrollará de diversas maneras. Cuanto más la pondere, más respuesta encontrará en cada parte de su mente, por su belleza, porque proporciona un ideal de vida y por su explicación completamente satisfactoria de todo su triple entorno.[88]

El ámbito peirceano de lo Real, derivado de los escolásticos medievales, incluye potencialidades no determinadas y supera ampliamente el rango de lo existente. Pueden imaginarse primeros y

88 Peirce, *Un argumento olvidado…*, 74-75

terceros reales, más allá de la existencia actualmente dada (segunda). Resulta natural, entonces, que pueda pensarse un Ideal que combine, en movimiento, primeridad (potencialidad) y terceridad (continuidad), un Ideal real pero no existente, sin que su riquísima indeterminación llegue nunca a agotarse. En el pragmaticismo peirceano puede así controlarse y acotarse lógicamente lo real, aún en su dimensión *meta*-existente. Sorprendentemente reviven Ahab y la novela metafísica.

El *musement* peirceano se da con gran facilidad al contemplar el agua en *Moby-Dick*: en el apunte de Ismael, «como todos sabemos, agua y meditación siempre han estado unidas»[89]. La «vibración mística» que estremece al pasajero en el océano, y que le permite acceder a la inmensidad de un «sagrado mar»[90], une el alma individual con el hálito colectivo del universo, gracias a la misma masa líquida que incita a los procesos osmóticos entre Yo y Mundo. Los «abismos sin fondo»[91] del *océano metafísico* melvilleano —contraparte de las sombras en la caverna monumental de la metafísica peirceana— son testigos mudos de la alucinada empresa de Ahab: absorber el Bien y el Mal, la infinita contradicción del Todo, en uno de sus finitos receptáculos humanos. Gota embravecida en el océano, Ahab es absorbido por las aguas, pero a su vez, en una típica inversión romántica, la gota misma logra identificarse con el todo: al destruirse a sí misma, licúa su identidad y *fluye* en un continuo universal.

En *Moby-Dick*, el descenso a los abismos[92] es condición esencial para que el hombre pueda compenetrarse con *su* «más allá». Aunque permanentemente varía el «además» de cada ser, su «exterior», su *meta*-lugar, por encima de todos los fragmentos de vida de la tripulación permanece unitariamente el quieto murmullo del océano, su silencioso vaivén, su «infinitud». Ismael, en su palo de vigía, es un

89 Melville, *Moby-Dick,* 4.

90 Melville, *Moby-Dick,* 5.

91 Melville, *Moby-Dick,* 116.

92 «Abismo de la desesperación», «Descendimiento al mar en naves», «Abismo del infierno», «Navegación lejos del abismo infernal», etc. Melville, *Moby-Dick,* 42, 64, 77, 89.

Muser que intuye constantemente un líquido «más allá», que no sólo lo trasciende a él sino a la tripulación entera, a la humanidad misma. Las diversas líneas de vida y meditación de los marineros del *Pequod* trazan una urdimbre sobre la que termina por colorearse una evanescente divinidad. Real pero inasible, al igual que la oscilación profunda del océano, la intuición de lo divino es como un «punto en el infinito» que se proyecta geométricamente[93] sobre todo lo existente, reforzando la urdimbre del mundo sin llegar a mostrar nunca, sin embargo, los tensores que acordonan la estructura.

Al ahogarse en el océano infinito, Ahab se fusiona con éste y, aunque Melville opta por resaltar el carácter trágico y alucinatorio del final, queda la sensación de que se trata de un voluntario, casi feliz, anegamiento en la infinitud, de una inspirada comunión con la divinidad. La atracción del abismo había sido ya cantada por Leopardi, en versos en los que el naufragio pasa de ser una tragedia a convertirse en una dulce alternativa:

...Così tra questa	[...Así en esta
immensità s'annega il pensier mio:	inmensidad se anega mi pensamiento:
e *il naufragare m'è dolce in questo mare.*[94]	y *el naufragar me es dulce en este mar.*]

Un «dulce» infinito sólo se consigue en una plena compenetración Yo-Mundo, como lo intenta Leopardi al tratar de derribar todas las barreras de la naturaleza. Una peculiar forma de esa extensibilidad del Yo hacia el Mundo, de esa suerte de «comunión universal», es la que presenta el «agapismo» final de Peirce, una extraña, débil, y a la vez fascinante, teoría del «amor evolucionario» con la que pretende regir toda su cosmología. En el agapismo peirceano, el amor reconoce el Mal, pero lo subsume y lo hace evolucionar hasta anularlo:

> La filosofía proclamó que el gran agente evolucionario del universo era el Amor. [...] Empédocles erigió al amor apasionado y al

93 Melville juega también sobre un «gran Dios absoluto, centro y circunferencia de toda democracia» (Melville, *Moby-Dick,* 117), reflejo de la famosa definición geométrica medieval de Dios: «Dios es una esfera infinita cuyo centro se halla en todas partes y su circunferencia en ninguna» (Lucentini, 47).

94 G. Leopardi, *L'infinito* [c. 1820], citado en Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo* [1982] (Barcelona: Taurus, 1999) 148.

> odio como los dos poderes coordinadores del universo. [...] Pero ciertamente, en cualquier sentido en que se cuente con un opuesto, ser el mayor socio de ese opuesto es la más alta posición que el amor puede alcanzar.[95]
>
> Henry James, el Swedenborgiano, dice: «No hay duda de que amarse a sí mismo en otro, o amar al otro en conformidad con uno mismo, es un amor muy tolerablemente finito y propio de una criatura: pero nada puede encontrarse en más flagrante contraste con el Amor creativo, toda cuya ternura *ex vi termini* debe ser reservada sólo para lo que intrínsecamente es más agriamente hostil y negativo a sí mismo».[96]
>
> El Amor, reconociendo gérmenes de amabilidad en el odio, gradualmente lo devuelve al calor de la vida, y lo torna hermoso.[97]
>
> Debemos entender, entonces, que así como la oscuridad es mera ausencia de luz, igualmente el mal y el odio son sólo etapas imperfectas de *ἀγάπη* y *ἀγαθόν*, amor y amabilidad.[98]

El descenso a los infiernos y su consiguiente ascenso, el reconocimiento del mal para luego hacerlo evolucionar hacia el amor, da lugar, en el agapismo peirceano, a una plena sensación de superación, en la que se vencen gradualmente las limitantes de lo individual, y lo particular (y elemental) se subsume coherentemente en lo general (y complejo). La subsunción de las imperfecciones del Yo en el Amor universal —flecha de una Utopía al parecer irrealizable en el ámbito humano pero tal vez más apropiada a nivel cosmológico— es otra forma más del anegamiento de lo finito en la Infinitud, de lo creado en la Creación. El irrefrenable deseo del ser humano de compenetrarse con el universo circundante le lleva a construir todo un sofisticado haz de urdimbres teológicas, con las que espera poder filtrar el Ideal y acceder a una visión del siempre elusivo «Más allá». La urdimbre de la pasión amorosa, tan característica del romanticismo, no es más que el reflejo —localizado en «criaturas»

95 Peirce, *Evolutionary Love* [1893], CP 6.287.
96 Peirce, *Evolutionary Love* [1893], CP 6287.
97 Peirce, *Evolutionary Love* [1893], CP 6.289.
98 Peirce, *Evolutionary Love* [1893], CP 6.287.

finitas— de una urdimbre universal mucho más vasta, como lo señala finamente Rafael Argullol:

> La pasión es una lanza contra la Nada, un islote de confirmación del ser en el silencioso océano del no-ser. Es «un instante desmesurado» (Cernuda), «un momento de vida» (Keats) en el que la disolución de las habituales coordenadas del espacio y del tiempo hace que se desvanezcan las fronteras entre la vida y la muerte, entre la plenitud y la Nada.[99]

Si el amor puede llegar a desvanecer las fronteras de todo lo inherentemente contradictorio, la contraparte abismal del amor, su imperfecto estado negativo, el odio, llega igualmente a disolver el espacio y el tiempo: Ahab, destrozado símbolo de la aversión y la venganza, quiebra el sextante y olvida los días y las noches en la insensata caza final de *Moby-Dick*, hasta que la muerte, la Nada, lo atenaza. El descenso al *Maelström*, tanto como el ascenso al paraíso amoroso, borra las fronteras de la existencia y permite trascender lo individual en un continuo Nada-Yo-Todo.

El «instante desmesurado» del romántico permite incluir en él *todo* el transcurso del tiempo ya que el instante romántico *no existe* en tanto tal: es un lugar potencial, donde cabe el infinito ámbito de lo posible, y no es un corte determinado en el tiempo. En realidad, el rango de las potencialidades reales siempre supera la suma de las actualidades determinadas, como Peirce insistentemente trató de mostrarlo, filosófica y matemáticamente, con sus ideas para un continuo genérico y modal[100]. En el continuo peirceano lo particular se subsume en lo general, y las individualidades se encuentran en un limbo potencial fusionadas con el todo; cuando lo indeterminado pasa a determinarse se produce una *discontinuidad*, es decir, un *abismo* conceptual. No es por lo tanto extraño que el Yo romántico produzca, en principio, una escisión del Mundo, una ruptura, una visión del abismo, que sólo puede posteriormente ser superada al

---

99 Argullol, 281.

100 Para un estudio del continuo peirceano puede consultarse Kelly Parker, *The Continuity of Peirce's Thought* (Nashville: Vanderbilt University Press, 1998).

anularse de nuevo el Yo, al *anegar* su particularidad, al *pegarse* de nuevo con el Mundo.

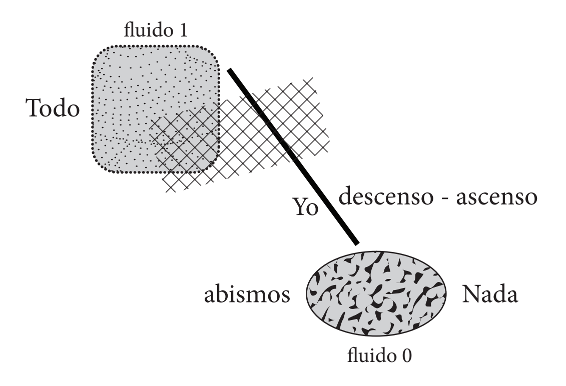


Figura 3. Urdimbres y tramas entre el Todo y la Nada. El abismo de lo particular se convierte en un genérico fluido contínuo

Pragmáticamente —en el sentido de la muy amplia visión del mundo codificada en el pragmatismo peirceano— una *urdimbre* puede verse como una colección de «líneas conceptuales», junto con un repertorio de «símbolos en el infinito», que permiten anclar y controlar cierto tipo de representaciones —básicas, primigenias, fundamentales— y que ayudan a *ordenar* parcialmente el eventual caos subyacente. Las urdimbres teológicas del último Peirce recorren también permanentemente las páginas de Melville:

> Sí, hay muerte en esta empresa de la pesca ballenera —una muda, veloz, caótica expedición del hombre en la Eternidad. ¿Pero qué importa? Creo que nos hemos equivocado terriblemente en esto de la Vida y la Muerte. Creo que lo que llaman mi sombra, aquí en la tierra, es mi verdadera substancia. Creo que al contemplar las cosas espirituales nos parecemos demasiado a ostras que observan el sol a través del agua, y creen que esa agua densa es la más sutil de las atmósferas. Creo que mi cuerpo no es más que heces de mi mejor ser. En realidad, llévese mi cuerpo quien quiera, lléveselo, digo, no es mi yo.[101]

101 Melville, *Moby-Dick,* 37. La dura aspiración al Ideal se hace eco en *Pierre, o las*

El alma, la «sombra», la «verdadera substancia» del hombre, es su capacidad misma de mimetizarse en la eternidad, de asumir parcelas de infinitud, de moldear en su espíritu las «epifanías» joyceanas o los «instantes privilegiados» proustianos, de botar y *cancelar* su barato cuerpo, de integrarlo a las múltiples urdimbres que lo trascienden. El verdadero Ismael no se halla en su cuerpo («lléveselo»): se funde con el eterno océano. Cuando, aún vivo, se logra matar al individuo, surge la verdadera vida del hombre: su íntima y fina percepción de todo lo que le rodea y que, a través de los poros de su ser, revive siempre, intensamente, de una nueva manera. El crucial asesinato de lo particular abre las verdaderas compuertas de la sensibilidad. Pobre es el camino de quien, al sólo ocuparse de su pequeño yo, olvida el oceánico Todo universal que hace vibrar las teclas de su cuerpo.

Hombre de arena, quien, a pesar de todo su irónico pragmatismo[102], se desgaja en partículas del cosmos («si usted encuentra

---

ambigüedades [1852]: «Entre todos los obstáculos innatos y sardónicos que se oponen a la aceptación de una determinada forma de fe espiritual, pura y arquetípica, no hay nada que incite tan potentemente al escepticismo como el inevitable ridículo con el que tan a menudo se desfiguran las aspiraciones esencialmente bellas y nobles de aquellos que, disgustados de la charlatanería común y convencional, se esfuerzan en los fondos de su humanidad terrestre hacia ideales celestes, imperfectamente determinados». Traducido de la versión francesa, Hermann Melville, *Pierre, ou les ambigüités* (Paris: Gallimard, 1967) 363.

102 Melville a Hawthorne: «Al leer algunos de los dichos de Goethe, tan idolatrado por sus adoradores, he encontrado esto: *Vivamos en el todo*. Es decir, nuestra identidad separada sólo es desdichada: —bien. Pero salgamos de nosotros, esparzámonos y expandámonos, traigamos los hormigueos de la vida que se sienten en las flores y en los bosques, que se sienten en los planetas Saturno y Venus, y en las Estrellas Fijas: ¡qué sinsentido! He aquí a alguien con un violento dolor de muelas. "Querido mío", Goethe le dice, "estás dolorosamente afligido con esa muela; pero debes *vivir en el todo*, ¡y entonces serás feliz!". [...] N.B. En este sentimiento del "todo", sin embargo, hay algo de verdad. Usted lo debe haber sentido a menudo, al yacer sobre el pasto en un cálido día de verano. Sus piernas parecen enviar retoños a la tierra. Su pelo parece hojas en su cabeza. Este es el sentimiento del *todo*. Pero lo que perjudica a la verdad es que los hombres insistirán en la aplicación universal de una sensación u opinión temporal». «Carta a Nathaniel Hawthorne» [c. Jun. 1 1851], *Correspondence*, ed. Lynn Horth (Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1993) 193-194. Debe notarse que la inmersión del Yo

arena en esta carta, considérela como la arena de mi vida, que se agota mientras escribo»[103]), Melville identifica su propio ser con el *libro de arena* del universo. Se realiza una peculiar ósmosis entre Yo y Mundo, donde los granos de arena van y vienen entre el *hombre* y el *libro*, y permiten una comunión que antecede al conocimiento. A la vez, sin embargo, en los intersticios del cruce con el libro de la naturaleza, se cuela el horror del infinito, como en el «monstruoso» *Libro de arena* de Borges cuyo número de páginas es «exactamente infinito», «objeto de pesadilla», «cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad»[104]. Desde «alturas infinitas», sobre los abismos, la visión romántica coliga belleza y horror, atracción y repulsión, amor y odio, iluminación y duda. A través de las urdimbres y los tamices románticos, el horror pascaliano al vacío y a la infinitud se complementa con la fascinación por todo «más allá», típica del romanticismo. Producto de ese mixto entre maravillada contemplación y atónita duda es la cosmología de los últimos años de Peirce, donde se entrelazan horizontalmente las tendencias a formar hábitos en el protoplasma, en las células nerviosas o en la distribución de materia en el cosmos. Al final del siglo XIX, el hombre empieza así a acceder al infinito y aprende a gozar plenamente de una visión de los abismos.

Productos del «alma» peculiar de Nueva Inglaterra —mixtos de pragmática y de mística, de técnica práctica y de metafísica especulativa— surgen las urdimbres teológicas de Peirce y de Melville. Sus gruesos trazos sobre el papel, sus bosquejos de la perspectiva divina, sus intentos por alzarse verticalmente sobre el abismo, en suma, sus *geografías de Dios*, se encuentran muy cercanas, directa o indirectamente, de la obra visionaria de Swedenborg, que vive en un cruce pleno entre ciencia, poesía y religión:

---

en el Mundo (y del Mundo en el Yo) que hemos venido estudiando es una subsunción de lo *particular* en lo *genérico*, muy diferente de una sumersión de lo particular (mi yo) en otro particular (las flores y los bosques), de la cual Melville se mofa con un «pragmatismo bueno, correcto, sólido, fuerte».

103 Hermann Melville, «Carta a Nathaniel Hawthorne» [oct. 25 1852], *Correspondence,* 240.

104 Jorge Luis Borges, *El libro de arena*. *Obras completas*, t. III (Buenos Aires: Emecé, 1989) 68-71.

> Hay una regla común consistente en que no puede existir ni subsistir nadie por sí mismo, sino que todo existe y subsiste según otro, es decir, por otro; y que nadie puede estar contenido en una forma sino según otra, es decir, por otra, como se ve en todas y en cada una de las cosas de la naturaleza: que el cuerpo humano esté exteriormente contenido en la forma de las atmósferas, es algo conocido; pero si no estuviera también contenido en el interior en alguna fuerza activa o viva, caería al instante destrozado: todo lo que no está unido a algo anterior a sí mismo, y por medio de las cosas anteriores al Primero, perece al instante: el Gran Hombre (que es el Cielo), o el influjo que proviene de él, es lo anterior por medio de lo que el hombre, y todas y cada una de las cosas que le pertenecen, está unido con el Principio.[105]

La fundamental teoría de lo sagrado en Schlegel (véase *supra* nota 9) —según la cual la mera imposición de una forma lo deforma, dejando el «impulso infinito» de lo real siempre «más allá» de cualquier interpretación fija— coincide plenamente con la visión swedenborgiana, donde «todo existe y subsiste según otro», en una forma dinámica y continua *sin límites* que trasciende cualquier acotamiento determinado. Los «influjos» y las «correspondencias» entre el Gran Hombre y los hombres —entre el Ideal y las ideas, entre el Arquetipo y los tipos— preparan las grandes metempsicosis románticas y las fluctuantes «migraciones» del Amor, de las cuales el agapismo final peirceano no es más que un paradigma particularmente representativo.

Las continuas exclamaciones de Melville con respecto al lugar del hombre en relación con la divinidad («¿qué es el hombre para que sobreviva a su Dios?», «¿qué son los comprensibles terrores del hombre comparados con los entrelazados terrores y maravillas de Dios?»)[106] lo acercan igualmente a las instancias inflamadas de Swedenborg, donde las sociedades de ángeles y «todas las situaciones en el cielo, en consecuencia, están determinadas en relación con su

105 Emanuel Swedenborg, «Arcanos celestes» [1749-1756], *El habitante de dos mundos. Obra científica, religiosa y visionaria*, ed. C.A. Blom-Dahl & J.A. Antón Pacheco (Madrid: Trotta, 2000) 204.

106 Melville, *Moby-Dick,* 48, 109.

situación en el cuerpo humano, [...] así como también según los planos, por ejemplo, el plano de la cabeza, de las partes de la cabeza tales como la frente, las sienes, los ojos, las orejas»[107]. Las detalladas correspondencias anatómicas entre hombres y ángeles recuerdan, a su vez, las extensas y meticulosas descripciones anatómicas de la ballena en *Moby-Dick*. El furor del detalle y el grano de arena incorporan el desierto, el mundo todo. Se buscan afanosamente la correlación, la correspondencia, la iluminación. Puentes entre (in)finitas «sociedades de ángeles» y finitas sociedades humanas, el fragor infinito de la blancura de la ballena, símbolo imposible de la Idea, o el fragor infinito del agapismo peirceano, símbolo imposible de lo Tercero, tratan de acercarse al «ruido de fondo» del cosmos en expansión.

4. Ryder y Peirce. Los tejidos del cosmos

Según indica el pragmatismo peirceano, *mundo* es sólo mundo de efectos concebibles, interpretables en *cuasi-mentes* arbitrarias (lugares cualesquiera que permitan reacciones semióticas). ¿Cómo conocer entonces lo real, si no es por los efectos contrastables de aquello que queremos conocer? Aún la Idea de Dios, como lo señala Aquino, sólo puede ser realmente conocida por una visión de sus efectos:

> El verbo *ser* se usa en dos sentidos diferentes; en uno, significa el acto de existir (*actu essendi*); en el otro, representa la composición de aquellas proposiciones que la mente inventa uniendo un predicado con un sujeto. Tomando a *ser* en el primer sentido, no podemos conocer del «ser» de Dios (*esse Dei*) más de lo que conocemos de su esencia. Sólo conocemos, pues, a Dios en el sentido segundo, cuando sabemos que es cierta la proposición que estamos haciendo acerca de Dios al decir que Dios es; y eso lo sabemos por sus efectos.[108]

Una vez más, la muy posible *realidad* de la Idea, a pesar de su segura *inexistencia*, salta a la vista. El punto en el infinito, real e inexistente, se mide por su pragmática urdimbre proyectiva. Sobre la urdimbre se construyen luego los tejidos del cosmos.

107 Swedenborg, 207-208.

108 Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, citado por Étienne Gilson, *Dios y la filosofía*, (Buenos Aires: Emecé, 1945) 154.

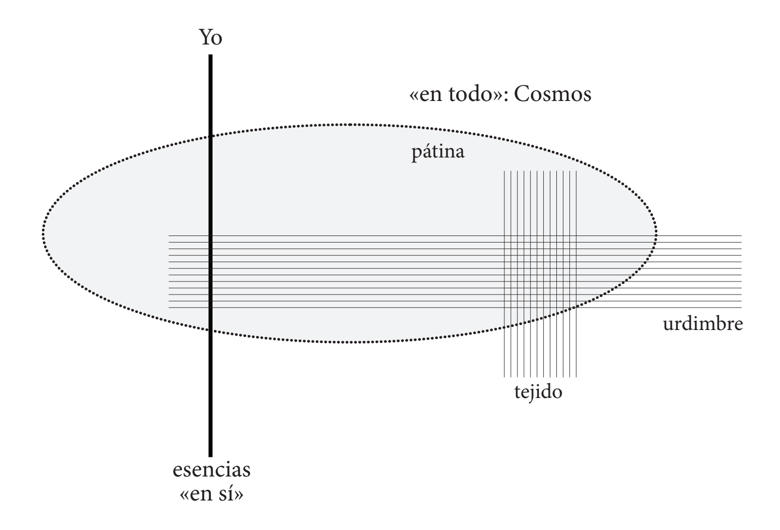


Figura 4. Abismos del Yo y de las esencias, contrastados con pátinas, urdimbres y tejidos pragmáticos, reflejos más fieles de la complejidad del cosmos

Más acá del insondable abismo de las «esencias», lejos de las profundidades del «ser», la triple vía metafísica de Melville, Ryder y Peirce logra escapar de la obscuridad absoluta, tejiendo y destejiendo sólo *sombras y efectos de luz* sobre las urdimbres del mundo. Las múltiples sensaciones de infinitud encarnadas en la cotidianeidad técnica del *Pequod*, los entornos teatrales y las difuminaciones de Ryder que permiten ligar mito cosmológico y tragedia humana, los esfuerzos peirceanos por hilar triádicamente el universo entero con el *common sense*, son todos ejemplo de cómo puede «filtrarse» adecuadamente el «más allá» en nuestro «acá», resolviendo sombras parciales —por medio de cuidadosos efectos literarios, artísticos o filosóficos— y sin tener que invocar la obscuridad plena del Absoluto. Liberador importante del «en sí» kantiano, el pragmatismo permite pasar inmediatamente a un «en todo» universal, donde las cosas y los entes son *siempre* reflejos parciales de sus entornos. Sin tener que recurrir a la existencia del Gran Tejedor, o, con ello, a la existencia de puntos en el infinito, la adecuada ubicación de una urdimbre o la finura de un tejido pueden servir de indicios suficientes acerca de la armonía natural del «en todo».

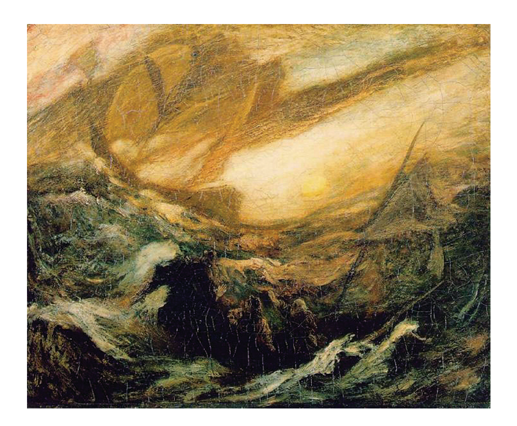
En la *Spouter-Inn*, la posada del «chorro de la ballena» al comienzo de *Moby-Dick*, Ismael encuentra que

> [...] entre esas quijadas de veloz destrucción, como otro Jonás maldito (con cuyo nombre en verdad le llaman), se ajetrea un pequeño viejo marchito, que, a cambio de su dinero, cariñosamente vende a los marinos delirio y muerte.[109]

Licor con el que pretende olvidarse del Mundo, Jonás se vende delirantemente a sí mismo como un «yo» abismal que pretende escapar a las redes de lo «otro». Sin embargo, el delirio aislado del Yo —así como el delirio metafísico de las «esencias»— son rápidamente desenmascarados por las redes relacionales del cosmos. Nada es sin referencia a algo más, ningún «yo» existe sino como reflejo parcial de todos los entornos que le contienen. Ese encadenamiento del universo, en el que el «yo» surge por encajonamiento de toda la diversidad que le envuelve, ese entrelazamiento relacional ya plenamente intuido en la monadología leibniziana y hondamente desarrollado en el romanticismo, se encuentra maravillosamente representado en *The Flying Dutchman* (1887) de Ryder. El holandés errante, circunscrito a un vagabundeo sin fin por los mares —recluido en su soledad como los mismos eremitas Ryder o Peirce—, se encuentra encajonado en su balsa por un agitado y oscuro mar circular, mientras un cielo ocre se funde con un buque, a lo lejos, que sirve de reflejo (o iteración) de la estructura de la balsa del holandés. Los *modos* del ser humano, la perspectiva siempre infinita del vagabundo en medio del océano, no son más que *tinturas* del complejo cosmos circundante. La espiral encadenada de terror, angustia, éxtasis y felicidad que se siente en el cuadro —suma de *moods* y *modes* del holandés— no es más que el reflejo de la espiral desencadenada, magnífica y violenta, de la naturaleza. Así como el grosor de la pátina en el centro de la composición puede verse como tenue acumulación de texturas leves cercanas a los bordes del lienzo, la encajonada particularidad del ser humano puede verse como progresivo amontonamiento de tinturas genéricas del universo que le rodea.

---

109 Melville, *Moby-Dick,* 14.



The Flying Dutchman. Albert Pinkham Ryder. 1896

De la misma forma que *The Flying Dutchman*, las marinas de Ryder pueden verse como grandes fragmentos del cosmos, que se insertan en un «más acá» representado por borrosas figuras de seres humanos o, más sencillamente, por triángulos oscuros y deformes que describen pedazos de velas hendidas por el aire. En *With Sloping Mast and Dipping Prow* (c. 1883)[110] los dos tercios superiores de la composición muestran un encendido paisaje lunar, surcado de trazos diagonales, ocres, azules y marrones, que recortan tangencialmente el rectángulo de la luz mortecina de la luna, mientras en el tercio inferior una barca con su alta vela se funde en las profundidades de un mar oscuro. Cielo, océano, bruma y luna se pegan alrededor de la balsa y de dos figuras borrosas que parecen estar pescando. La «concesión» a las actividades del «más acá» desaparece en muchas otras marinas, como en *Moonlight Marine* (c. 1890) o en *Moonlight* (1887)[111], donde sólo pedazos de velas recuerdan los utensilios del hombre, mientras parecen fundirse las ondas de luz lunar y sus escollos de nubes con las olas del océano y sus brotes de sal. El hondo resquebrajamiento de la gruesa pátina de *Moonlight Marine* semeja un retículo irregular por donde se filtra el cosmos, retículo simbólico con una urdimbre aún mucho más fina en *Seacoast in moonlight* (c. 1890), que parece servir

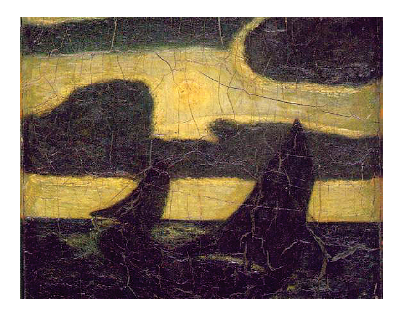
110 Véase Broun, 114.

111 Véase Broun, 109.

de calco para poder captar los ondulantes movimientos de la luz lunar en la ondulante rocosidad de un promontorio de tierra, la ondulación del «más allá» en la curva del «más acá». Armónicos contrapuntos de cielo, mar, luz y oscuridad —o aire, agua, fuego y tierra—, las marinas de Ryder parecen captar una verdadera *danza* de todos los elementos. La dinámica y la abstracción de los óleos de Ryder, sus empastes y *curvas de nivel*, logran re-construir la profundidad del cosmos, el «aquello», el «esto» y lo «medio»: la tríada categorial peirceana. En medio de la fantasmagoría y la magia de sus noches con luna, se unen el solitario camino de las balsas humanas en el océano cósmico, la belleza y el terror de la vida, y el misterio metafísico de todo lo que parece trascender la quieta y sobrecogida mirada del espectador.

Así como las marinas de Ryder sugieren esa honda realidad del cosmos que parece encontrarse detrás de los velos con los que se enfrentan nuestras primeras miradas sobre el mundo, las investigaciones lógicas y cosmológicas peirceanas apuntan a fundamentar la *posibilidad* de concebir un fondo profundo de lo real, «más allá» de la mera existencia:

> Lo eterno es para él [el típico matemático puro] un mundo, un cosmos, en el que el universo de la existencia actual no es más que un *locus* arbitrario. El fin que las matemáticas puras persiguen es descubrir el real mundo potencial.[112]



Moonlight Marine. Albert Pinkham Ryder. 1908

112 C. S. Peirce, *Detached Ideas on Vitally Important Topics* (1898), *CP* 1.646.



Moonlit Cove. Albert Pinkham Ryder. 1911

Una de las grandes fortalezas del sistema peirceano consiste, sin embargo, en postular, y en buena medida demostrar, que el platonismo subyacente a la postura anterior es un platonismo *evolutivo*, donde la Idea, el Fondo, lo Primero, no están fijos:

> Si vamos a mirar el universo como resultado de la evolución, debemos pensar que no sólo el universo existente, ese *locus* en el cosmos al que se limitan nuestras reacciones, sino todo el mundo platónico, igualmente real, evoluciona también desde sus orígenes. Y entre las cosas así resultantes están el tiempo y la lógica.[113]

Enfrentado a los abismos pascalianos del cosmos, Peirce propone un puente conceptual natural para unir el azar (*primeridad*) y la ley (*terceridad*), reflejo del puente simbólico de Cole (véase *supra* pp. 43-44) que une infierno y paraíso:

113 C. S. Peirce, *The Logic of Continuity* [1898], *CP* 6.200.

> Es claro que sólo una regla del hábito, debida a su vez al crecimiento de una azarosa tendencia infinitesimal hacia adquirir hábitos, es el único puente que puede extenderse sobre el abismo entre el azaroso mixto del caos y el orden y la ley del cosmos.[114]

En la arquitectónica peirceana se entretejen naturalmente azar y ley, posibilidad y necesidad, como resultado de evoluciones infinitesimalmente lentas sobre un fondo continuo universal. La *quietud* y el *silencio* de esa evolución, a los ojos humanos, recuerdan el mágico clima de las marinas de Ryder, donde un grueso mixto de pastas, melazas y fijadores en los óleos parece querer congelar la eternidad.

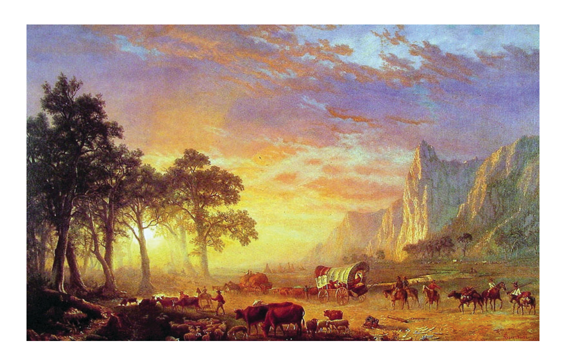
A la búsqueda de fragmentos de lo eterno, el descubrimiento del valle de Yosemite por parte de artistas (Bierstadt) y fotógrafos (Watkins)[115], en la década 1860-1870, sirve de ejemplo de cómo la comunidad norteamericana entrelaza la imaginación romántica y el impulso pragmático. Yo-Semite, como se transcribía inicialmente, combina la fascinación de una naturaleza exuberante con la osadía del explorador americano: en un Yo-Mundo se unen maravillados daguerrotipos y bocetos, reglamentaciones y negocios, trágicos accidentes y trances poéticos. Los Ideales del Oeste americano se entretejen a la manera de los ideales platónicos, pero, como en la cosmogonía peirceana, el Ideal de la Frontera se encuentra siempre en movimiento, halado por una tirante dinámica que no lo deja nunca enquistarse. Las fronteras evolutivas en la conquista de las Rocosas son las mismas fronteras que Ryder trata de capturar en sus marinas, o las mismas fronteras del cosmos entero que Peirce trata de ordenar en su arquitectónica. Siglo profundamente dinámico, el XIX norteamericano integra los más diversos trances del alma con los trances mismos de su entorno: los accidentes del alma, como los accidentes de la geografía, son sólo promontorios desde donde se expande una mirada más intensa y profunda de las cosas.

---

114 C. S. Peirce, *Man's Glassy Essence* (1892), CP 6.262.

115 Véase Mary Warner Marien, *Les premières images de la vallée de Yosemite et de l'Ouest américain*, *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-Garde*, ed. Jean Clair (Montréal: Musée des Beaux-Arts, 1999) 80-85.

Las altísimas caídas de agua del Yo-Semite, así como la impresionante vista de conjunto que se logra en el ascenso al «Mariposa Trail», son las contrapartes naturales de los simbólicos descenso y ascenso románticos al conocimiento. Igualmente, la densa filigrana de rocas y árboles en los daguerrotipos de Watkins[116], o la densa luminosidad de los paisajes de Bierstadt, pueden verse como contraparte naturalista de los densos empastes simbolistas de Ryder. A pesar de sus notables diferencias de forma, los exploradores del Oeste americano y el explorador de los océanos interiores del alma buscan afanosamente, ambos, ese Fondo que enaltecería el camino del hombre en el universo. Igualmente impactantes, la visión de lo *real actual* en las escarpadas pendientes de Yosemite y la visión de lo *real potencial* en las incrustaciones simbolistas de Ryder buscan un panorama que trascienda el instante y el lugar. Es así como, en el *pleno* pragmatismo norteamericano —del cual Melville podría servir de ejemplo particular y Peirce de teorizador general—, detrás de meticulosos trazados de una topografía de lo visible subyace siempre una geografía de lo invisible.



Oregon Trail. Albert Bierstadt. 1869

Los hondos despeñaderos de los afilados cañones del Oeste norteamericano, las profundidades del océano, los declives sin fin de la metafísica, la dimensionalidad inagotable de lo divino, la metamorfosis siempre renovada del mito, la inmensa amplitud del cosmos,

116 Véase *Las caídas Vernal y Nevada vistas desde el «Glacier Point», Yosemite*, Carleton Watkins (1866).

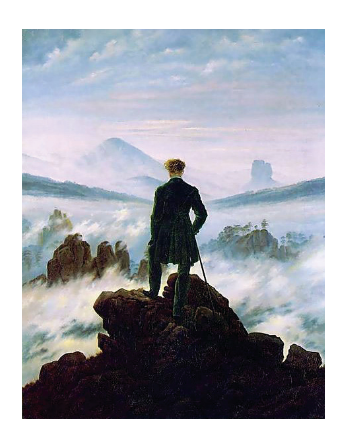
en fin, las más diversas formas de la infinitud, *viven en la frontera* entre Melville, Ryder y Peirce. A su manera —sinfónica, simbólica, arquitectónica—, todos tratan de descender y ascender esos abismos infinitos. A menudo, literalmente, *colgando en el abismo*, extienden las cuerdas que los sostienen, refinan las urdimbres que les permiten descansar en los límites verticales de la caída, y tejen mentalmente el descenso a las profundidades. Como en el *Monje a orillas del mar* o en el *Caminante sobre el mar de niebla* de Friedrich[117], sujetos solitarios en medio de la inmensidad del paisaje[118], Melville, Ryder y Peirce se enfrentan al misterio de lo ignoto y lo ilimitado. El extraordinario éxito que consiguen en ese enfrentamiento dispar



Monje a orillas del mar. Caspar David Friedrich. 1808-1810

117 Véase también Caspar David Friedrich, *Arco iris en un paisaje de montañas* [c. 1809-1810], en Norbert Wolf, *La pintura del romanticismo* (Colonia: Taschen, 1999) 38-39.

118 Según Wolf, en el *Monje a orillas del mar*, «Friedrich ignoró prácticamente todos los principios de la pintura paisajística y renunció a cualquier tipo de accesorio —excepto la figura diminuta del monje y una profundización sistemática del cuadro—. Los veleros que originalmente aparecían al lado de la figura fueron eliminados y una extensión de cielo vacío pasó a llenar tres cuartas partes de la superficie trabajada. Hasta el horizonte, las proporciones se aceptan sin problemas, sobre todo porque la figura del monje sirve de escala. Sin embargo, el fondo es incomprensible en términos de dimensión. Como todas las líneas del cuadro parecen huir de éste, el infinito se convierte en el verdadero tema de la obra». Wolf, 39.



Caminante sobre el mar de niebla.
Caspar David Friedrich. 1817

se debe, en buena medida, al peculiar *espesor* de sus obras —superposición de finas láminas poéticas, plásticas y lógicas— que consigue remedar el grosor de una parcela de infinitud. Milagro de una intuición literaria, artística o filosófica, y producto del duro esfuerzo creativo consiguiente, se atisba la belleza según Schelling (véase *supra* nota 15): «lo infinito expresado en modo finito».

Tejedores del cosmos, Melville, Ryder y Peirce saben que el tejido relacional de lo real se embebe y se impregna de nuevas tinturas relacionales en cada nueva mirada al mundo. La decantada integral evolutiva de esas miradas particulares —el tejido genérico remanente— es lo real peirceano, aquel «límite» en la interpretación, aquella consolidación comunitaria que resulta independiente de los intérpretes individuales. La hipótesis categorial de Peirce afirma que el «1», «2» y «3» —el «aquí», «allá» y «medio»— es una de esas consolidaciones comunitarias, no sólo de la civilización humana, sino de todas las formas más arbitrarias del cosmos. La espesa arquitectónica peirceana asegura con fineza la plausibilidad de esa hipótesis y, yendo aún más allá, parece mostrar contundentemente su corrección. Si ese estado de cosas es verdaderamente *real*, se deduce de allí toda una panoplia de consecuencias de gran importancia, entre las cuales, para los fines de este trabajo, es fundamental aquella que liga *naturalmente* el «aquí» y el «allá» con un par de *bordes,* y el «medio» con el *interior* entre esos bordes: en muchos casos significativos se trata realmente de un par de bordes sobre el abismo. El abismo, como *medio universal natural*, adquiere así una preponderancia y una ubicuidad inesperadas. Las grandes intuiciones románticas, que se enfrentan a los abismos del Yo-Mundo y descubren el «impulso infinito» de toda la realidad, se ven apoyadas por los incisivos análisis lógicos y fenomenológicos peirceanos, y se consolida así una de las grandes conquistas del romanticismo:

la percepción de lo *profundo*, del *medio hondo*, como característica ineludible en una plena aproximación al cosmos.

El que toda visión innovativa se *beneficie* de una inmersión previa en los abismos resulta, entonces, bastante más natural de lo que habría podido suponerse en una primera instancia. De hecho, puede llegar a suponerse que no sólo se trata de un beneficio sino de un requerimiento: la creación y el conocimiento *necesitan* hundirse en el abismo para luego poder aspirar a ascender altas cumbres. El carácter necesario de ese «medio», a su vez, sirve para romper todos los dualismos que han atenazado lo peor de la civilización: las tríadas peirceanas, así como la «simpatía» y la «coactividad» románticas, permiten superar falsas oposiciones y construir un tejido relacional intermedio que sirve para minar la intolerancia. Desde lo profundo del abismo, el ser humano afila una de sus mejores armas: su capacidad reflexiva de tomar *distancia* de una situación, de no accionar y reaccionar en una segundidad en bruto, como los demás animales, sino de observar *desde lejos*, consciente de un «allá» desde donde los instrumentarios de su inteligencia pueden usarse con una mayor efectividad. El alma romántica se impregna de las tinturas del mundo gracias, precisamente, a esa capacidad de distanciamiento, a ese vaivén de descenso y ascenso en los abismos, a esa intuición casi geográfica de las profundidades.

El distanciamiento es uno de los aspectos más característicos del hombre Ryder, así como de su obra. La mirada de Ryder es una mirada desde la *lontananza*, la percepción distanciada de un verdadero visionario, tal como la vivió Marsden Hartley en 1909, a la sazón un joven artista embrujado por el viejo venerable:

> Ryder aparecía majestuoso en sus lanas grises, sweater y gorro compañero, con un capullo de lana en el remate, y este es el Ryder que deberíamos haber completamente registrado. El gorro caía sobre sus cejas ásperas, que eran como líquenes suspendidos sobre rocas de granito, y los ojos que, ahora me dicen, eran marrones, yo los veía por supuesto como azules —azules probablemente porque ojos azules parecen siempre mirar horizontes desesperados […]. Ojos marrones, entonces, que parecían azules, patinando en el lejano y delgado hielo de visiones del Labrador. Los visionarios casi siempre se emplazan en los

> centros de su revelación, y Ryder, entre los primeros ciudadanos de la luna, se convirtió a la vez en príncipe y siervo de ese exigente reino.[119]

La exigente visión desde ese «más allá» —desde las distancias siderales de su notable intuición simbólica y abstracta— es plenamente palpable en todas las obras de Ryder. Desde sus primeros óleos, como *Landscape with Sheep* (c.1870), prefiguración de Wyeth, hasta sus últimas marinas, pasando por los notables *rugidos de la abstracción* en los mares embravecidos de *Lord Ullin's Daughter* y del *Jonah*[120], explota la fuerza única del visionario, de aquel que logra transgredir los múltiples velos del mundo, y, desde una gran altura —la altura inimaginable del «reino de la luna»—, construye una perspectiva enteramente original, que nos abre nuevas compuertas en el infinito ámbito de posibilidades del cosmos. Según Novalis:

> Como aún somos un *estímulo* extraño para la naturaleza, nuestro contacto con ella es solamente temporal. La naturaleza nos segrega a su vez poco a poco —quizás se trate de una secreción recíproca. Estamos simultáneamente dentro de la naturaleza y fuera de ella.[121]

Muchos de los óleos de Ryder parecen representar a la perfección esa «secreción recíproca». Casi de la misma textura gruesa y rugosa que la concha de una ostra, y, al igual que esta, segregando sus plastas para construir las defensas de su universo, los óleos de Ryder enconchan sus engrudos de materia y barniz para salvaguardar el «exigente reino» de la luna. Las marinas —fácilmente imaginables como lenta secreción de mares nocturnos en el templo de la mente[122]— funcionan por ósmosis entre los oscuros impulsos de la naturaleza y las capacidades de imaginación y de abstracción del hombre. En un borde, en una frontera —como en una playa, borde

---

119 Marsden Hartley, *Ryder: Spangle of Existence* [1936], citado en Broun (nota 70), 135.

120 Véase *Landscape with Sheep* (1870), *Lord Ullin's Daughter* y *Jonah* en Broun, 12, 72, 118.

121 Novalis, *La Enciclopedia,* 430.

122 Se trata de otra de las composiciones de Ryder: *The Temple of the Mind* [c. 1885]. Inspirada en la *Caída de la Casa Usher* de Poe, incluye un típico ambiente romántico en el que las figuras humanas pueden verse como secreción fantasmagórica de las fuerzas invisibles que les rodean. Véase *The Temple of the Mind* en Broun, 108.

entre tierra y mar, donde se acumula la sal de las olas—, se construye la obra de Ryder: en el borde romántico entre Yo y Universo, límite que Ryder decanta al extremo y donde, con la misma exactitud y perseverancia con que se forma una estalagmita, erige el denso aprisionamiento de simbolismo y materia de sus óleos.

La arquitectónica pragmática peirceana, por su parte, es un sistema filosófico privilegiado para el estudio sistemático de lo fronterizo. Combinando la máxima pragmática —que obliga al estudio de efectos en todos los bordes de lo posible—, la semiótica universal —que requiere entender las movedizas fronteras de la interpretación—, la clasificación triádica del conocimiento —que abre compuertas inesperadas de traslación entre las ciencias— y la «adjunción» entre indeterminación y determinación —que examina las fronteras lógicas y cosmológicas entre vaguedad y generalidad—, la arquitectónica peirceana cuenta con un sofisticado instrumentario que permite detectar cruces, inserciones y borramientos, iteraciones y desiteraciones, entre las más diversas formas de la naturaleza y los más distintos campos del saber humano. Sistema reticulado de filtros y tamices por donde puede «colarse» el Universo, la parafernalia peirceana de sistemas de control y representación del «aquí», el «allá» y el «medio» se adapta con una enorme riqueza dinámica para captar todas las «secreciones» —actuales y potenciales— entre el Yo y el Mundo.

El *Libro de Jonás*, rigurosamente simétrico en su estructura, contenido y prosa, juega magistralmente en su primera escena, cuando el profeta se hunde en los abismos del océano, con figuras, aliteraciones y antítesis del descenso y el ascenso al otro mundo[123]. Situadas muy cerca del filo abismal bíblico, las visiones alucinadas de Ryder, las especulaciones metafísicas de Melville y las fulguraciones agapísticas de Peirce se compaginan perfectamente con uno de los

123 Véase Phyllis Trible, *Rethorical Criticism. Context, Method and the Book of Jonah* (Minneapolis: Fortress Press, 1994). Trible contrapone, en un análisis muy detallado, el hundimiento rítmico de las *î* en los versículos hebreos, cuando Jonás desciende a las profundidades, con la consiguiente apertura de las *â*, cuando cambia la fortuna del profeta y se vuelve a permitir su ascenso desde el «otro mundo».

problemas centrales del gran *Libro*: ¿cómo puede escapar lo finito de lo infinito, si no es encarnándolo en parte, para tratar de anular así su especificidad? La omnipresencia del infinito, el *lugar sin lugar* de lo divino, sin embargo, nunca puede llegar a ser neutralizado. El «impulso infinito» presente en todo lo real, que elucidan los románticos y que, desde entonces, nunca ha podido ser de nuevo olvidado, atraviesa todo el mundo moderno y contemporáneo. Si las últimas décadas han tratado de construir un modelo más ligero (*light*) para nuestra cultura y nuestra cotidianeidad, nuestra contención en lo que resta de este ensayo consiste en asegurar, en cambio, que, debajo de la aparente mansedumbre de esas superficies, siguen yaciendo los insondables abismos que nos legó el romanticismo y que otras corrientes de la contemporaneidad han llegado aún más a ahondar.

5. La tríada plena en la modernidad. Armonía, modulación y continuidad

En su clásico *Tratado de Armonía*, Fétis trata de mostrar cómo, del *plain-chant* y de las composiciones unitonales de Palestrina, se pasa, a comienzos del siglo XVII, con Monteverdi, al reconocimiento de *disonancias naturales* cuyos derivados dan lugar a transiciones entre tonos, introduciéndose así la modulación moderna[124]. Transición de consecuencias extraordinarias en la historia de la música[125], el reconocimiento del abismo (la disonancia) y la construcción de puentes naturales sobre él (la modulación) abren el inmenso —infinito— rango de posibilidades musicales que empezará a aprovechar la creatividad barroca y que los románticos tardíos llevarán a sus últimas consecuencias.

Si el sueño pitagórico es correcto —si la matemática y la música son reflejo fiel de la «armonía de las esferas»— el descubrimiento

---

124 F. J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* [1849] (Paris: Brandus et Cie., 1875) 165-174. Las disonancias surgen naturalmente en la armonía del acorde de séptima dominante. De alguna forma, el germen de lo plural se encuentra entonces inevitablemente en lo uno: la modulación —transición y apertura a la pluralidad tonal— se filtra a través de los intersticios del último acorde en la unitonalidad.

125 Sólo un siglo después se estaría llegando ya, por ejemplo, a la cumbre de las *Cantatas* de Bach.

de abismos, descensos, ascensos y puentes en la música debe ser, entonces, reflejo fiel de la topografía quebrada del cosmos. *Summa* relacional de quiebres y acantilados que otorgan siempre nuevas vistas, el universo parece corresponder a armonías genéricas globales, que fundamentan un continuo, y a disonancias y truncas progresiones locales, que introducen rupturas en el continuo subyacente. Un quiebre es una forma particular de existencia, un acorde disonante natural, que, cuando es lo suficientemente modulado, se reintegra con el continuo musical como un todo[126]. Aunque no seamos conscientes de ello, vivimos siempre al borde del abismo, y es, precisamente, en el momento en que se rompen los velos que esconden las disonancias, cuando alcanzamos a percibir fugazmente la realidad profunda de las cosas. Sólo desde los acantilados que separan las diversas tonalidades y tinturas del mundo somos capaces de imaginar las dimensiones infinitas del cosmos.

Diversos caminos para el hombre pueden vislumbrarse en el mundo contemporáneo. Una de las bifurcaciones más obvias opone un sendero pulido, con vistas agradables y acotadas de pulcros jardines —el sendero de lo local, lo subdisciplinar, lo amigablemente cotidiano—, y una trocha bastante más rugosa, con vistas caóticas e infinitas de rocosos abismos —la trocha de lo global, lo transdisciplinar, lo angustiosamente nuevo—. El sistemático esfuerzo de la actual cultura de masas —que logra encerrarnos cándidamente a cada cual en nuestro propio jardín, que consigue aligerar nuestra carga ante el mundo, que nos convierte en sujetos *light* que eluden pesos y adversidades— se opone a otras corrientes de la cultura romántica y contemporánea, siempre dispuestas a destruir el Yo para integrarlo al Mundo, a asumir el peso escalofriante del «más allá»,

126 Esto es así, por ejemplo, en los análisis musicales schenkerianos, donde se combinan progresiones ascendentes y descendentes, vecindades tonales, niveles estructurales y grafos intermedios y de fondo, en los que las notas y los acordes sólo pueden ser entendidos como fragmentos del todo global que los envuelve. Algunas instancias de esos análisis pueden encontrarse en Heinrich Schenker, *Five Graphic Music Analyses* [1932] (New York: Dover, 1969). De manera similar, el continuo peirceano permite reintegrar sistemáticamente progresiones puntuales, vecindades, grafos, en un modelo genérico global donde las particularidades se «funden» en el sentido general del todo. Véase Parker.

a romper la comodidad. El tenue sendero de las visitas guiadas, donde lo novedoso es cuidadosamente desmenuzado en categorías triviales para que el espectador pueda ingerirlo sin problemas, se opone al azaroso camino del visitante solitario, quien debe enfrentarse a múltiples sorpresas, dudas e irresoluciones ante un territorio que desconoce. Senderos cuyos declives y perspectivas no ofrecen al espectador ningún tipo de peligrosas caídas tienen que oponerse, por supuesto, a trochas que bordean el abismo.

¿Qué camino es más atractivo para el hombre? ¿El grácil sendero de nuestros pequeños «yos», que nos dirige irremisiblemente al *Farenheit 451* de Bradbury, o la ardua trocha del Yo-Mundo, repleta de complicados descensos y ascensos? Aunque algunas «guías» de la cultura actual han claramente recomendado el primer camino, podríamos tratar de dudar de la conveniencia de esa escogencia. En efecto, con la misma claridad, Melville, Ryder y Peirce habían escogido el segundo camino —como posteriormente lo harán Varèse, Lawvere y Gehry, símbolos todos en este ensayo de un universalismo que les trasciende a ellos mismos—, un camino de una enorme riqueza conceptual, estética y pragmática. El que creamos haber «olvidado» la visión de las profundidades, el que nos apartemos temerosos de las «honduras» del conocimiento, el que queramos eludir dificultades abismales y reducirlas a problemas falsos y mal planteados, el que nos acomodemos a una suave terapia de lo «raso», el que eliminemos las arrugas del mundo —en suma, todo ese proceso general de *alisar* los diversos entornos en los que vivimos— no tiene por qué verse como un proceso único.

Más allá de los aparentes remansos de calma chicha en los que los nuevos habitantes del milenio creemos encontrarnos, más allá del acotado oleaje de nuestras imaginarias bahías, el océano —todo— ruge en su incontrolable furia. Más allá de nuestras cómodas displicencias, ruge la descomposición de la sociedad. Sonámbulos, como lo intuía la capacidad visionaria de Broch, seguimos «olvidando» los valores, puesto que nos faltan las distancias, las perspectivas, las visiones de lo realmente «otro», que nos permitirían armar mapas y escalas para orientarnos en el mundo. No hay causa mayor de la «descomposición de los valores» anunciada en *Los Sonámbulos* que

la pululante eclosión de los pequeños «yos», el juego egoísta de los jardines propios, la falta de entereza y de fuerza para contrastar, con un universo abierto, el deprimentemente encerrado «yo» particular. Sin fuerza para construir, en el límite, en el borde del abismo, un Yo general, donde pueda encarnar la infinitud del Mundo —con todo el dolor y la inefable belleza de la utopía— muchas tendencias de moda de la cultura actual parecen haber perdido su brújula.

Armonía, modulación y continuidad son tres de las grietas fundamentales por donde puede «colarse» el cosmos hasta adentrarse en la particularidad del ser humano. Un primer intento de acople con el mundo postula correspondencias y acordes armónicos entre hombre y universo, armonía utópica que se quiebra, en parte, al encontrar dentro de la utopía necesarias «disonancias naturales». Del abismo consiguiente —similar al que debieron sentir los pitagóricos al descubrir la inconmensurabilidad de la raíz cuadrada de 2— surge el proyecto de construir e iterar puentes por encima del quebrado panorama de tonos y tinturas del universo, proyecto basado en modalizaciones (lógicas) y modulaciones (musicales) que se extrapolan a todos los dominios del saber. Finalmente, luego de intentar «salvar el abismo», «más allá» de disonancias y modulaciones locales, se percibe un «fondo» realmente genérico, un continuo universal subyacente, en un nivel de profundidad que no alcanzaban a percibir las primeras miradas, y que sirve ahora, en una armonía más honda, para reintegrar las discontinuidades locales —sus ascensos y descensos tonales— con el continuo genérico que las engloba.

En un triple proceso —que evoluciona recursivamente, ampliando el rango de su espiral— se conjugan una ilusión elusiva de una *armonía* local, un esfuerzo de superación y *modulación* de los abismos resultantes por el quiebre de la ilusión, y un nuevo nivel de esperanza en una *continuidad* armónica global que —en lo hondo y lo distante— parecería poder escapar de las limitantes de lo local. Parecería así que sólo en el quieto fragor de las profundidades del océano —natural, mítico, divino, cósmico— podría el hombre encontrar un invariante armónico sobre el cual convertir su tenue registro temporal en un fragmento de silencio, y, así, compenetrarse

con el todo. Sin embargo, aunque en la segunda parte del ensayo veremos que la búsqueda de ese fondo «último» sigue estando abocada al fracaso, mantendremos que el *proceso* de ahondarse indefinidamente en el abismo puede ser una de las claves fundamentales para entender la especificidad del conocimiento humano. Si fondos y cumbres van variando y expandiéndose a lo largo del desarrollo de la civilización, se mantienen en cambio las *escalas* de descenso y ascenso sobre el abismo. Un «vaivén iterado» entre genericidad y particularidad —que en el capítulo 6 definiremos y describiremos como *back-and-forth* («ida y regreso»)— se modula a lo largo de los siglos, pero su *esqueleto* se mantiene constante en el entendimiento.

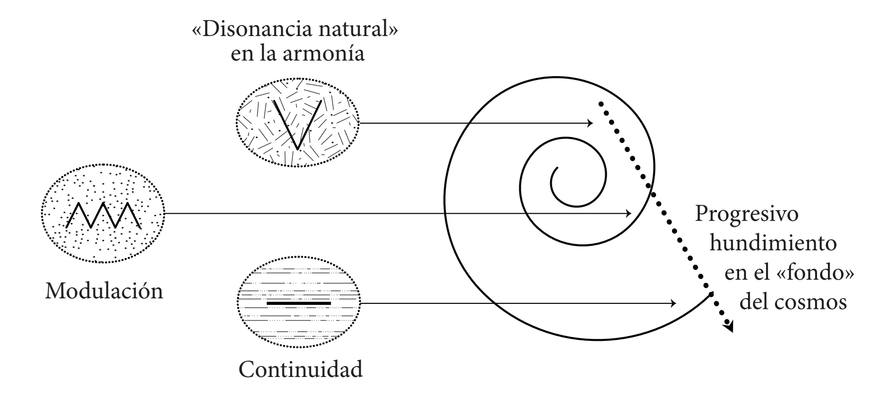


Figura 5. Armonía, modulación y continuidad. Tejido espiral para «salvar los abismos»

El «desenhebrado mundo primario» del fondo del océano en *Moby-Dick*, donde la Sabiduría apila sus tesoros (véase *supra* nota 2), el fondo terrorífico y sublime del *Jonah* de Ryder (véase *supra* pp. 61-63), el hondo *musement* peirceano (véase *supra* nota 86), son ejemplos de cómo el hombre construye imágenes para trascender su acotada condición finita y para tratar de reflejar, en sí mismo, parte del «impulso infinito» de la realidad circundante. Ahora, sólo al sumergirse en lo profundo —como Pip y Ahab lo revelan— puede el hombre intuir esa infinitud. No en vano podemos describir

a Melville, Ryder y Peirce como verdaderos *visionarios*: logran trascender ampliamente el espacio y el tiempo de sus creaciones, gracias precisamente a su ausencia de temor ante las mareas del cosmos, a su decidida vocación de hundirse en la oscuridad, a su fuerza para ascender de nuevo desde lo profundo, a su capacidad de construir nuevas y extensas perspectivas. La más perfecta limpieza y pulcritud de un curador de un Jardín Botánico en el siglo XIX no es nunca comparable con la fortaleza y la profundidad de un Humboldt ascendiendo al Chimborazo.

El Cotopaxi, que también exploró Humboldt[127], aparece en un óleo de Church con toda una parafernalia de símbolos sobre el descenso y el ascenso[128], acorde a la visión romántica del universo. Tronando a la izquierda de la composición, con una gran fumarola negra que cubre el cielo y el sol a su derecha, aparece el Cotopaxi al final de una planicie, con una laguna que, en primer plano, se despeña por una rugiente catarata hacia profundidades sin fondo. Una verdadera escala de los abismos naturales se sugiere en el cuadro: desde el centro ígneo de la tierra hasta el fuego solar, atravesamos un acantilado y una caída, un volcán y un ascenso, el silencio de una sabana dormida, el quieto reflejo del sol en el agua y la explosión parcial del volcán. El exceso visual de la simbología alerta, sin embargo, al espectador, y lo enfrenta a las complejidades del cosmos.



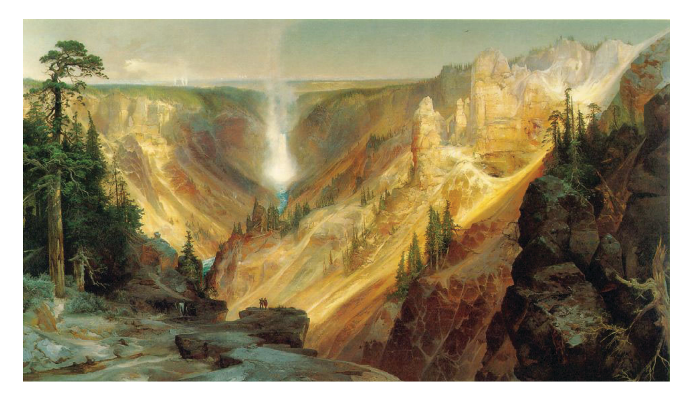
The Icebergs. Frederic Edwin Church. 1861

127 Douglas Botting, *Humboldt y el cosmos* (Barcelona: Ediciones de Serbal, 1985) cap. XII: «La ascensión al Chimborazo» 124-146.

128 Véase Frederic Edwin Church, *Cotopaxi, Ecuador* (1863), en Clair (ed.), 67.

Lectura «vertical» de la música (acordes verticales en el pentagrama y su correlación), la armonía construye las «cuerdas» sobre las que se desarrolla la «melodía» del universo. Como la mirada vertical representa generalmente —salvo traslaciones *ad hoc*— el camino desde las profundidades hasta las alturas, no es extraño que, como lo señalaba Fétis, de un extremo armónico surja la disonancia, la contraposición sobre el abismo, el vértigo del vacío. Lectura «vertical» del universo, *The icebergs*, de Church, como muchos otros óleos de los románticos norteamericanos fascinados con las «caídas» naturales[129], evoca el vértigo de las profundidades, de las dimensiones naturales que siempre sobrepasan la estrechez del hombre. Al igual que el vértigo en la cacería final a *Moby-Dick*, en los mares enrevesados de *Jonah*, o en las categorizaciones cósmicas peirceanas, nos enfrentamos irremisiblemente al vértigo de un «más allá», enfrentamiento que supera las fuerzas de todo hombre particular, pero que se convierte en una de las grandes exploraciones genéricas de la humanidad.

Los retículos, las redes, las urdimbres y los tejidos que explayamos sobre el universo constan de un doble direccionamiento, horizontal y vertical, que intenta, en un sencillo modelo planar, servir de



Grand Canyon of the Yellowstone. Thomas Moran. 1872

129 Como, por ejemplo, las caídas de Thomas Cole, *Expulsion – Moon and fire light* (1828) y *Kaaterskill falls* (1826), en Llorens, 71, 83; o las cataratas de Thomas Moran, *Saltos Tower* (1872), *Saltos Wyoming* (1872), *El Gran Cañón de Yellowstone* (1872), *Saltos superiores del Yellowstone* (1872), en Clair (ed.), 78.

filtro elemental, de primer tamiz, para poder captar algunas aristas de la elusiva «música de las esferas», para poder «colorear» algunas tinturas del mundo. Si se pudiesen bosquejar esqueléticamente algunos fragmentos de moda de la cultura actual, podríamos decir que se trata de fragmentos «horizontales», donde se alisan los horizontes cotidianos, se acuerda el lugar privilegiado de las sub-especializaciones y de los dominios acotados en los que se recuesta el ser humano, se hace *tabula rasa* y tienden a eliminarse los problemas (una acepción de «problema», en griego, significa «muro»: bloqueo vertical desagradable). De manera sistemática, en cambio, la máxima pragmática peirceana —conquista de fines del siglo XIX *para el siglo XXI*— insiste en el *doble* direccionamiento, horizontal y vertical, de la cultura:

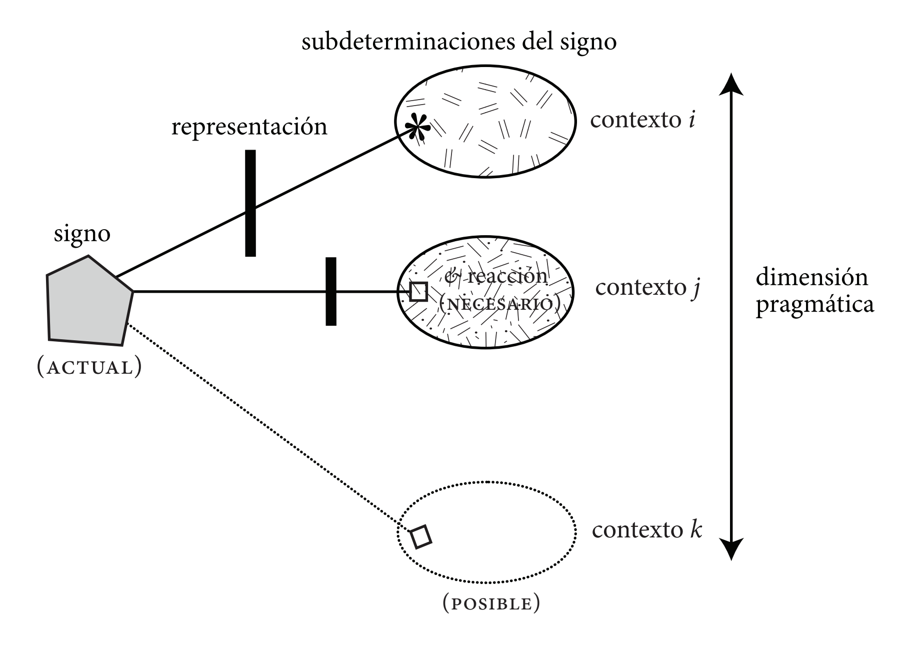


Figura 6. La máxima pragmática peirceana. La dimensión pragmática recupera una honda visión vertical del mundo

La máxima pragmática señala que el conocimiento, visto como proceso lógico-semiótico, es preeminentemente contextual (versus absoluto), relacional (versus sustancial), modal (versus

determinado), sintético (versus analítico). La máxima sirve de sofisticado *haz de filtros vertical* para decantar la realidad. Según la arquitectónica peirceana sólo conocemos mediante signos y, según la máxima, sólo conocemos esos signos mediante correlaciones diversas de sus efectos concebibles en contextos de interpretación. La máxima «filtra» el mundo a través de tres complejas redes que permiten «diferenciar» lo uno en lo múltiple e, inversamente, «integrar» lo múltiple en lo uno: una red *representacional*, una red *relacional* y una red *modal*. La dimensión pragmática enfatiza la coligazón de todos los posibles contextos: aunque la máxima detecta la importancia fundamental de las interpretaciones locales (horizontales), esta insta también a la reconstrucción de aproximaciones globales (verticales) por medio de adecuados pegamientos relacionales y modales de lo local.

La profundidad de la arquitectónica peirceana, a la maneara de la profundidad de *Moby-Dick* o la profundidad de los óleos visionarios de Ryder, no es casual. De hecho, la noción fundamental de verticalidad en la máxima pragmática asegura, de entrada, toda la extensa amplitud del sistema peirceano, así como la constante presencia vertical de los abismos oceánicos y el constante traslape vertical del mito aseguran la «dimensionalidad infinita» de Melville y de Ryder. El descenso a los abismos y el hundimiento en lo profundo merecen recuperarse más plenamente para el siglo venidero: sin ellos, se pierde la fina trama de las redes con las cuales pretendemos captar el espesor de lo real, y nos quedan sólo tenues filamentos disconexos entre los cuales permean las «cosas», sin que subsista más que un muy leve residuo de su complejidad. Así como la arena o el agua se filtran, lentas e imperturbables, entre nuestros dedos, todo lo «otro», todo el «más allá», se filtra entre redes conceptuales ligeras, en las que predomina un deseo de portátil levedad, en vez del rugoso y denso acordonamiento requerido para lanzar eficazmente la sonda en las profundidades del alma, del océano, del cosmos.

La conciencia del reticulado bidimensional inmediatamente genera la conciencia del *mapa*, con el consiguiente movimiento exploratorio ligado a toda representación geográfica. El vaivén vertical del conocimiento se emparenta con la dinámica propia del

romanticismo, con su anhelo siempre inconcluso de insertar vívidamente el Mundo en el Yo, con su nostalgia de una armonía —nunca alcanzable— en la que inevitablemente se cuela la disonancia. Como señala Isaiah Berlin:

> Si, *ex hypothesi*, el universo estuviera en movimiento en lugar de detenido, si fuera una forma de actividad en lugar de materia inerte, si fuera infinito en lugar de finito, si estuviera en constante modificación y jamás fijo, si nunca fuera lo mismo (para emplear las múltiples metáforas de las que se valían constantemente los románticos), si fuera una ola en constante movimiento (como decía Friedrich Schlegel), ¿cómo podríamos siquiera intentar describirlo?, ¿qué deberíamos hacer para describir una ola? [...] Para los románticos, vivir era hacer, y hacer era expresar nuestra propia naturaleza, lo cual equivalía a expresar nuestra relación con el universo. Aunque esta relación era inefable, de todos modos debíamos intentar expresarla. Esta era la agonía; este era el problema. Este es el interminable *Sehnsucht*, el anhelo, la razón por la que debemos ir a países lejanos [...]. Esa es la típica nostalgia romántica. Si el hogar que ellos añoran; si la armonía, la perfección de la que hablan, les fuera concedida, ellos la rechazarían. Por definición, podemos aproximarnos a esa perfección, pero nunca podremos poseerla; este es el carácter de la realidad en la que vivimos. [...] La cruda verdad acerca del universo era que no podía ser expresado en su totalidad, que no podía abarcarse, que no estaba en reposo, sino en movimiento; este es el dato fundamental, y lo descubrimos cuando comprendemos que el yo es algo de lo que tomamos conciencia únicamente a través de un esfuerzo. El esfuerzo es acción, la acción es movimiento, el movimiento es interminable, es movimiento perpetuo.[130]

El movimiento es, a su vez, modulación, intento de salvar los inexorables abismos tonales del universo, esfuerzo por compenetrarse continuamente con la ola que fluye y se escapa. Si la modulación interminable en la superficie de las olas nunca llega a expresar el todo, el fondo del océano sugiere, en cambio, para la perspectiva del

130 Berlin, *Las raíces...*, 143-144.

marino, una esperanza de profunda armonía, en la que cesa el fragor del desencuentro. Anhelo y nostalgia —nunca alcanzables— de lo hondo, del «más allá», de la infinitud, las añoranzas del romántico son las que sirven, sin embargo, para elaborar una más fina topografía de la realidad, con picos, valles y acantilados que, bajo una reducida perspectiva horizontal, pasarían desapercibidos.

El anhelo romántico de la perfección, de la plena compenetración amorosa o cósmica —con la consiguiente nostalgia de nunca alcanzar esa infinita unión— se refleja en el método pictórico de Ryder, quien permanecía a menudo más de una década trabajando una obra particular, añadiendo capas de óleo, barniz y materia, reconstruyendo formas y sombras, con una enorme dificultad para detener el proceso de la pintura[131]. Siempre en perpetua aproximación, como la ola dinámica del mundo, los óleos de Ryder crecían en sus manos como seres vivos. El craquelado de sus obras, más allá de las intenciones del propio Ryder, queda como testigo —fijo en el tiempo— de la incesante nostalgia[132] romántica de poder sólo aproximarse al Ideal, de la constante reelaboración requerida para acercarse a un fluyente y dinámico universo. Como los barnices inexhaustibles de Ryder, los múltiples lenguajes de *Moby-Dick*, sus múltiples formas de expresión, las múltiples interpretaciones del final de la novela —un final abierto, aproximativo, que es un no-final[133]—, son también ejemplo de la incesante modulación romántica que se ejerce por encima de los abismos.

Repelidos (ascenso) y fascinados (descenso) por la atracción de las profundidades —como el mismo Ryder confesaría al contemplar su *Jonah*: «estoy en éxtasis sobre mi *Jonah*, esa hermosa agitación de agua hirviendo y de todo»[134]— los románticos amplían notablemente las dimensiones conceptuales del cosmos. El intento de filtrar el Mundo a través del Yo, el contraponer explícitamente

131 Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century. Realism, Idealism and the American Experience* [1968] (Boulder: Westview Press, 1979) 212.

132 Novak, 216.

133 Clark Davis, *After The Whale. Melville in the Wake of Moby-Dick* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1995) 22.

134 Carta de 1885, citada en Lloyd Goodrich, *Albert P. Ryder* (New York: Braziller, 1959) 21. Véase Novak, 217.

infinitud y finitud en una *frontera*, el tratar de borrar interiores y exteriores —más allá de describir una infinitud externa, como lo haría el pensamiento clásico—, le otorga a la modernidad una nueva y explosiva dimensionalidad. Pensamiento de fronteras, de límites, de aproximaciones nunca acabadas, de interpretaciones dinámicas, el romanticismo rompe los dualismos y anticipa hondamente la *mediación*, la terceridad peirceana.

La terceridad, categoría peirceana de la mediación y la continuidad, es de una gran importancia en la aproximación romántica al mundo. Como apuntaba Benjamin, los románticos se sumergen en un «*continuum* de las formas» (véase *supra* nota 27), en el que la noción de «*medium* de la reflexión» se convierte en centro del sistema:

> La teoría del conocimiento del objeto se determina mediante el despliegue del concepto de reflexión en su significado relativo al objeto. El objeto, como todo lo real, yace en el *medium* de la reflexión. […] El *medium* de la reflexión se convierte en el sistema, y el absoluto metodológico en ontológico. Este puede pensarse como determinado de múltiples maneras: como naturaleza, como arte, como religión, etc. Pero no perderá nunca el carácter de *medium* del pensamiento, de nexo de una relación pensante. […] Cuanto más completamente se contrapone el yo fichteano al no-yo, a la naturaleza, tanto más significa, para Schlegel y Novalis, una forma inferior entre las infinitas formas de la mismidad. Desde el punto de vista del absoluto no se da, para los románticos, ningún no-yo, ninguna naturaleza o esencia que no devenga de sí misma. «La mismidad es el fundamento de todo conocimiento», escribe Novalis.[135]

El *medium* reflexivo del pensamiento —sobre el cual el Mundo puede, como en un daguerrotipo, *fijarse* en el Yo— es el que provee el soporte paradójico para encarnar el infinito *devenir* romántico. En efecto, la metamorfosis continua entre todas las formas del universo, la modulación continua de la «mismidad», sólo puede captarse parcialmente cuando una mirada trata de calcar

135 Benjamin, *El concepto…*, 85-87.

y de representar, en su propio y finito *medium*, el genérico, infinito y continuo *medium* subyacente. *Exactamente* en ese momento de auto-reflexión del continuo sobre sí mismo, en ese momento en que el *medium general* del universo trata de ser captado por el *medium particular* del yo, se introduce necesariamente una discontinuidad —parcial, temporal, local— que abre las compuertas del abismo. Descendiendo y ascendiendo posteriormente en las «infinitas formas de la mismidad», modulando incesantemente tonos intermedios en la «gran escala del ser», puede luego, tal vez, salvarse el abismo —convertir de nuevo el Yo en Mundo— y puede accederse al continuo genérico, al *continuo de las profundidades*, al fondo del océano metafísico melvilleano, donde vuelven a fundirse las particularidades en el todo. Así como Pip descubre en lo hondo al «avaro tritón» de la Sabiduría, el viajero romántico, en lo hondo, se funde con el universo.

En una de sus sugerentes y lúcidas metáforas matemáticas, Novalis indica cómo la filosofía romántica es un constante descenso y ascenso por la «mismidad», por el continuo universal:

> Romantizar no es sino un cualitativo elevar a la potencia. La mismidad inferior es identificada en esta operación con una mismidad de superior naturaleza. Así como nosotros somos propiamente una tal serie cualitativa de potencias […], la filosofía romántica […] [es] alternancia de elevación y rebajamiento.[136]

El ser humano, red de potencias y potencialidades diversas (sociales, artísticas, científicas, religiosas, etc.), se integra con la red de potencias y actualidades del cosmos, en un doble acorde, modal y modular, en el que se van acoplando evolutivamente ecos y reflejos entre el «aquí» y el «allá». La frontera y común mediación de esa armonía —donde las primeras disonancias naturales son luego moduladas hasta reconstruir la sensación de un primigenio continuo tonal— es el lugar donde la «elevación» y el «rebajamiento» intercambian potencias, y donde logran así identificarse aspectos aparentemente diversos de una «mismidad» oculta.

136 Novalis, *Fragmentos*, citado por Benjamin, *El concepto…*, 64.

En el oratorio *Jonás*, de Giacomo Carissimi, la plegaria de Jonás dentro del «gran pez» —surcada de referencias al vaivén de la «elevación» y el «rebajamiento»: *profundum*, *accensus*, *abyssus*—[137] se construye sobre una bellísima mediación tonal *e* – *e* – *e* entre fuertes ascensos y descensos rítmicos[138]. La *visión* del profeta dentro de la ballena, así como el *éxtasis* de Ryder ante su *Jonah*, son fulguraciones —epifanías joyceanas— en las que se obtiene, de repente, una plena comunión del visionario con el todo, una plena concreción de la mediación entre Yo y Mundo, una rica coloración y un perfecto equilibrio tonal. Ahora, ese contrapeso y ese equilibrio mediáticos sólo son posibles, y sólo adquieren su pleno significado revelatorio, cuando son precedidos por una previa y nítida conciencia de las profundidades sobre las que se eleva la mediación.

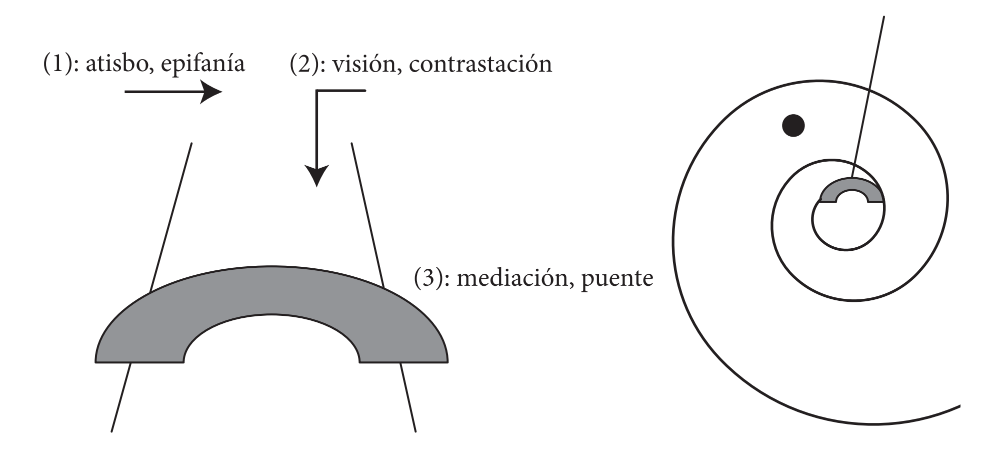


Figura 7. Atisbo (1), visión (2) y mediación (3) de los abismos. El 1-2-3 y las espirales evolutivas del conocimiento

Después de un rápido atisbo al quebrado panorama que se presenta ante su vista, el explorador del conocimiento mide los abismos que tiene que enfrentar, afina su visión del relieve, y procede luego, ya sea a descender y ascender la rugosa topografía que viene de evaluar, ya sea a construir o vislumbrar puentes (artificiales o naturales)

137 Giacomo Carissimi, *Jonas* (CD – Arts Music, 1998).

138 Carissimi, *Justus es, Domine*.

que le faciliten su camino. Sin embargo, desde una perspectiva más alta, o desde la distancia que proporciona el tiempo, el puente, a lo lejos, se percibe como un punto más del paisaje, se funde con el entorno. Lo que desde una perspectiva es «tercero», desde otra puede llegar a ser «primero». Al cambiar las perspectivas, al modificarse la interpretación, al cambiar la óptica semiótica, evoluciona el conocimiento. En cualquier caso, es fundamental irse situando en «límites verticales» que cambian la perspectiva, que otorgan mayor profundidad a la visión, que elevan el encerrado y egoísta «yo» a un Yo abismal en el cual el Mundo logra realmente sumergirse.

Los grandes cañones naturales del Oeste norteamericano, los fondos de algas del océano metafísico melvilleano, los hondos craquelados rydereanos del alma, las profundidades abismales del tiquismo y el agapismo peirceanos, abren extraordinarias compuertas a la visión. Los hondos surcos de lo posible desplegados por el romanticismo quedan particularmente patentes en el peculiar espíritu creativo estadounidense de la segunda mitad del siglo XIX: mixto del «impulso infinito en lo finito», de la pragmática y del mito, de la observación científica y de la religión, del «aquí» y del «allá», la dimensionalidad sin fin de mentes abiertas en un espacio abierto consigue asombrosas conquistas en la literatura, en la pintura, en la filosofía. El descenso al *Maelström* y el ascenso a las Rocosas —reales y figurados— sitúan al ser humano en una frontera dinámica, siempre permeable, siempre activa, con una verdadera conciencia de las difíciles alteraciones que constantemente se operan en la perspectiva de un mundo complejo. El descenso y el ascenso a las profundidades infinitas del cosmos —*en el signo de Jonás*— conforman una de las mayores herencias que nos ha legado el romanticismo, y que exploraremos en lo que sigue en otros notables ámbitos creativos de la contemporaneidad.

II. Segunda parte

6. Jonás desde el revés. Alturas y naufragios en la contemporaneidad norteamericana

UNA DE LAS REPRESENTACIONES artísticas más sugestivas de la leyenda de Jonás se encuentra en la magnífica portada románica del Monasterio de Santa María de Ripoll, «cuna de Cataluña». En una de las arquivoltas menores de la portada cinco escenas esculpidas en la piedra muestran a Jonás recibiendo la orden de convertir a Nínive, siendo arrojado al mar y tragado por el «gran pez», desnudo después de ser vomitado por la ballena, predicando a los ninivitas y, finalmente, meditando a la sombra de una higuera[139]. Debido a su posición central en el arco, la talla de una ballena doblemente curvada en el acto de engullir a Jonás, observada perpendicularmente por los marineros, parecería insinuar una inversión de la representación, como si el barco —vertical— se hundiera mientras el gran pez —horizontal— se elevara. Otro vaivén de la revelación resultaría ser, entonces, el del ascenso para luego volver a descender, después de haber logrado otear el horizonte.

Si la escala del ascenso y descenso del entendimiento ha sido, desde Platón, una constante en la filosofía, el ascender hasta descubrir el vértigo de las alturas, perder el sostén y precipitarse en caída

139 Eduard Junyent, *Catalunya Románica. L'Arquitectura del Segle XI* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1975) 153.

libre —inversión del procedimiento romántico de hundirse en los oscuros abismos para luego elevarse y volver a percibir la luz— parece ser una experiencia cultural más específica del siglo XX. En un siglo vertiginoso, si lo ha habido, se han creído superar las más inaccesibles alturas y se han presenciado los más atroces naufragios. Incorporando, sin descanso, manifestaciones tan contrastantes como las conquistas de la ciencia, los asombrosos alcances de la tecnología, las monstruosas perversiones de los totalitarismos, los usos indebidos de la industria, las atroces hambrunas, la falta de previsión sanitaria o el anónimo sonambulismo de la sociedad informática, el siglo XX ha sido capaz de acumular simultáneamente tanta gloria como descrédito cuando se ha tratado de delinear su serpentino perfil. En la segunda parte de este ensayo, nos concentraremos en bosquejar parte de ese sinuoso diagrama, lleno de ilusiones y quiebres, de ascensos y caídas vertiginosas, enfocando nuestra mirada en la dinámica de remolino —que llamaremos de *back-and-forth*, es decir, de ida y regreso *iterados*— que surge alrededor de los entornos de ciertas importantes rupturas en música (Varèse), en matemáticas (Lawvere) y en arquitectura (Gehry). Como preludio al estudio de esa dinámica peculiar, recogemos en este capítulo algunos temas que apuntan al *back-and-forth* en algunas manifestaciones creativas en Estados Unidos entre 1900 y 1940.

La Apoteosis de Pensilvania, un desproporcionado y delirante óleo de once metros cuadrados de Abbey[140], realizado entre 1907 y 1911, sirve como signo de las grandiosas alturas a las que creyeron verse abocados los norteamericanos de comienzos de siglo, sin imaginar al tiempo las hondas crisis que también les sumergirían. Sobre una montaña en la que se alzan concéntricos peldaños rocosos coronados por un pedestal desde donde irradia la justicia, se yerguen los padres de la Patria, oteando altivos un horizonte sin barreras. Todo es reciedumbre, limpieza y convicción en la apoteósica actitud de los hombres de la ley y del fuego. Sin matices de duda o de desconcierto, la *Apoteosis de Pennsylvania* prefigura el gran ascenso

140 Edwin Austin Abbey, *The Apotheosis of Pennsylvania*, en Barbara Haskell, *The American Century. Art and Culture 1900-1950* (New York: Whitney Museum of American Art, 1999) 14.

de los Estados Unidos, sin concebir siquiera la posibilidad de su declive. Pero, más allá de un triunfalismo inane —que, curiosamente, puede aún hoy verse repetido, como si no hubieran discurrido las oscilaciones aterradoras del siglo XX— desde el mismo comienzo del siglo pueden subrayarse algunas corrientes críticas norteamericanas que fueron capaces de intuir un horizonte futuro mucho más quebrado, menos dócil y lineal.

La alta escalada y la caída libre —Jonás desde el revés— son particularmente patentes en muchas de las primeras fotografías sobre el auge del urbanismo y la industrialización en América. Situándonos a comienzos del siglo XX, sobresalen las alturas —en el «hiperplano» de lo actual— pero se pueden ya desde entonces imaginar los subsiguientes naufragios —en el hiperplano de lo potencial— presagiados por la evanescente gama de grises, por las brumas y los humos de los daguerrotipos. El *Flatiron* de Steichen muestra al rascacielos neoyorquino sumido en una nubosidad nocturna y convertido en una suerte de gigantesco monolito aplanado que rompe toda dimensionalidad. Atravesando el daguerrotipo, las esqueléticas ramas de un árbol otoñal combinan sugerencias a un triple trazado natural (rama/rayo), humano (venas/capilaridades) e industrial (red eléctrica), incapaz de medir o acotar la fantasmagórica presencia del *Flatiron* en el trasfondo. Como el incomprensible monolito de Kubrick en *2001: A Space Odyssey*, el «hierro plano» del rascacielos parece querer escapar de nuestras redes del entendimiento y alzarse en un majestuoso silencio, trascendiendo la silueta de un hombre con bombín en pose de observarlo. Rotas las urdimbres y las redes, el *Flatiron* se eleva «más allá» de lo meramente dimensional, hasta alcanzar a percibirse como un vertiginoso quiebre en el espacio, como un *corte* oscuro en el telón gris de la nubosidad que le envuelve.



The Flatiron. Edward Steichen. 1904

El *Aeroplano* de Stieglitz[141] y los *Túneles* de Coburn[142] contrastan la obra del «nuevo» hombre americano en las alturas y en las profundidades, ilusionado de trascender todas sus limitantes físicas. Sin embargo, podemos imaginar al aeroplano, amenazado por negros nubarrones, tanto cayendo como elevándose, y a los obreros de los túneles, rodeados de corrosivos gases, tanto explorando porciones del infierno como desbrozando el sendero de un supuesto paraíso en tierra. Una extraña combinatoria del aire, la tierra, el fuego y el agua se incrusta en el acero y en el platino de las primeras impresiones fotográficas de Manhattan. La *Ciudad de la Ambición* de Stieglitz[143] combina el aire enrarecido por las fábricas, la tierra convertida en cemento, el fuego de las chimeneas y el agua del agitado puerto, y nos entrega una vibrante parábola de la indómita energía norteamericana —amenazada a la vez por su misma explosividad y situada de nuevo bajo una oscura cúpula tormentosa—. Las «casas de un millar de ventanas», esos orgullosos rascacielos que parecían ser capaces de destrozar todos los límites físicos —esos *Moby-Dick* invertidos que arrastrarán, sin embargo, en su caída, un indescriptible dolor, descubriendo, de nuevo y siempre, tanto la lacerante debilidad como la inagotable grandeza de los seres humanos— extienden la verticalidad de la mirada en formas previamente insospechadas. A comienzos del siglo XX, no se trata ya de las espigadas catedrales góticas, insinuaciones a una inaccesible divinidad, de los portentosos palacios renacentistas, homenajes a hombres fuera de lo común, o de la reciente torre de Eiffel, esquelético tributo a la técnica, sino de espacios que *combinan* tanto una inasequibilidad global (¿cómo captarlos en todo su *conjunto*?) como un acceso local (cualquier Bartleby podría llegar a tener su oficina en *parte* de la estructura). En la mirada *común* del neoyorquino se incrustan las alturas como fragmentos de un entorno plenamente vivido, y se amplía nítidamente la retícula visiva del espectador. El ojo corriente y taciturno del empleado puede también, ahora, mirar *desde arriba*. La verticalidad pasa, de ser totalmente ajena, a intuirse como parcialmente asequible.

---

141 Alfred Stieglitz, *The Aeroplane* (c.1911), en Haskell, 48.

142 Alvin Langdon Coburn, *Tunnel Builders* (1909), en Haskell, 48.

143 Alfred Stieglitz, *The City of Ambition* (1910), en Haskell, 48.

Las nuevas técnicas para construir y encajar sofisticadas estructuras de acero permiten entramar sobre ellas una insospechada «densidad vertical», como en el *Woolworth Building*[144]. El pleno uso de cada nivel ganado en la conquista de la verticalidad —la meticulosa adecuación de cada piso en el gran rascacielos— es reflejo del tránsito ascendente de la época. Dejando atrás los remansos de la *Edad de la inocencia*, el siglo americano se sume en un agitado *back-and-forth* del que no podrá volver a separarse. El trazado del *Woolworth* aprovecha la estructura del espacio hasta el límite, surcándolo y tensándolo como si de un campo electromagnético se tratara. La práctica constructiva encuentra en el acero un paradójico apoyo para conseguir más levedad, así como el pragmatismo peirceano había encontrado en la pesada lógica un soporte para emprender el vuelo del intelecto. Los fieros y a simple vista inagotables muros de los rascacielos lanzan una nueva interpretación de la infinitud, como aquello —producto genérico de una comunidad— que no es abarcable por una sola percepción particular. Pareciendo invertirse el dicho de Schlegel, lo infinito formado en lo finito se convierte en herencia del hombre común norteamericano.

Los efluvios del *Roundhouse* de Luks[145] y las excavaciones en la *Pennsylvania Station* de Bellows[146] —notables anticipaciones de las emanaciones y de los paisajes calcinados de Kiefer[147]— muestran la potencialidad del desarrollo norteamericano en bruto, cuando la *obra negra* no ha alcanzado todavía su pulimiento: cuando se encuentra en la frontera entre el ser y el no ser, entre el auge inmediato y la destrucción futura. Los óleos de Luks y Bellows intercalan grises columnas de humo con líneas férreas y puentes horizontales, armándose una dinámica cuadrícula donde, entre los verdes y los marrones, va y viene el alarde técnico del hombre. Un magnífico y, a la vez, espeluznante *back-and-forth* subyace en el fondo de esas construcciones en gestación, como el fuego primitivo de Prometeo,

---

144 Cass Gilbert, *Woolworth Building, New York* (1910-1911), en Haskell, 50-51.

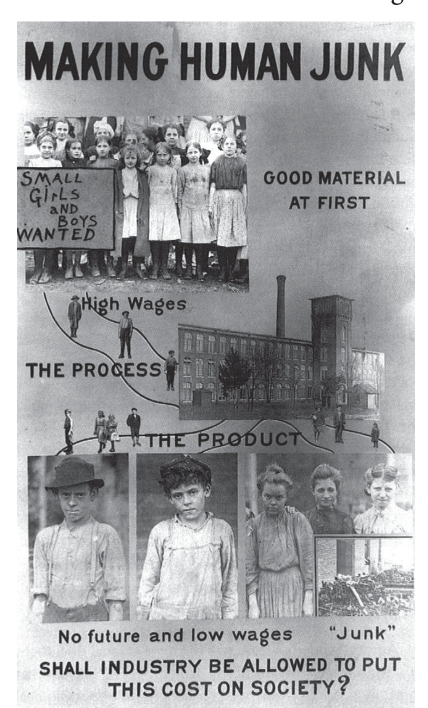
145 Véase George Luks, *Roundhouse at High Bridge* (1909-1910) en Haskell, 57.

146 George Bellows, *Pennsylvania Station Excavation* (1909), en Haskell, 57.

147 Anselm Kiefer, *Emanations* (1984-86, 2000), en Daniel Arasse, *Anselm Kiefer* (New York: Harry Abrams, 2001) 196, 241; *Barren Landscape* (1992), en Arasse, 246.

imposible de controlar. Un dantesco vaivén de ida y vuelta se esconde detrás del gesto tan valiente, como vano, de alzarse sometiendo a la naturaleza. El tamaño del continente americano impregna y resquebraja la hazaña que emprenden los hombres asentados en su suelo: intuimos que la fragua de la utopía conlleva desde su mismo comienzo las raíces de su ulterior estallido.

Las humaredas de un país en obra negra se repiten en la portada original de la *Jungla* de Upton Sinclair[148]. La revuelta de Sinclair contra las oprobiosas condiciones de los obreros en la jungla de la nueva industria norteamericana es la misma protesta de otros escritores, fotógrafos, pintores, cineastas y panfletarios de la época, quienes alcanzan a observar con precisión el revés del sueño norteamericano. Un tremendo «diagrama de flujo» de Hine, *Making Human Junk*, muestra cómo la carne de cañón de la juventud («*small girls and boys wanted*» —«*good material at first*») es luego procesada sin contemplación en las fábricas, hasta producir una generación sin futuro, un desecho (*junk*) de la sociedad: una suerte de chatarra humana (no sin anticipar imágenes escalofriantes del Holocausto) que aparece en el último recuadro del afiche. La red de flujo del *Junk*, calcando a las redes eléctricas que empiezan a sostener el trabajo en las fábricas, convierte a los



Making Human Junk. Lewis Hine. 1915

148 Upton Sinclair, *The Jungle* (New York: Jungle Publishing Company, 1906); portada Haskell, 82.

trabajadores en piezas de dispositivo. No pueden evadirse los abismos de la condición humana.

John Dos Passos, posiblemente el más incisivo y despiadado cronista de la sociedad norteamericana de la primera tercera parte del siglo XX, aprovecha la «montaña rusa» de un parque de atracciones en *Manhattan Transfer* para evocar los rápidos ascensos y descensos de la época:

> La cadena de tracción rechina, coge los dientes. La vagoneta sube traqueando la pendiente, lejos de las girándulas, del olor a muchedumbre, a maíz cocido y a cacahuetes, sube traqueando rechinante, por la alta noche de los meteoros. Mar, olor de marismas, las luces de un vapor que zarpa del muelle. Al fondo, en la oscuridad añil, un faro parpadea. Luego el descenso. El mar sube y baja, las luces se remontan. [...]
>
> El viento de la caída se ha llevado sus gritos. Aturdidos por las sacudidas suben a través de la maraña de vigas metálicas. Arriba. Abajo. Burbujas luminosas en un emparedado de mar y negrura. Cataplum.[149]

Las imágenes ligan el iterado vaivén artificial y mecánico de subidas y bajadas en el *Luna Park* con un entorno natural donde se intercalan la oscuridad y la luz. Un haz de referencias a maquinarias («cadena», «girándulas», «vapor», «maraña de vigas metálicas») se superpone sobre una combinatoria de los cuatro elementos —agua («mar»), aire («viento»), fuego («meteoros»), tierra («muelle»)— y concluye en un hundimiento en la negrura («cataplum»). Arriba. Abajo. Las ilusiones perdidas, los gritos que barre el viento, son finalmente sólo pequeñas burbujas de esperanza en medio de un oscuro y confuso *maremagnum*.

El *back-and-forth* norteamericano —ese eléctrico e iterado vaivén de ida y vuelta, esa dialéctica veloz entre los opuestos— se expresa en forma particularmente patente en el estilo mismo que inventa Dos Passos en *Manhattan Transfer* (y que luego aprovecha, tal vez con menos éxito, en su trilogía *U.S.A.*[150]). La técnica contrapuntística de Dos Passos —con frases muy cortas y rápidas, con cortes

149 John Dos Passos, *Manhattan Transfer* [1925] (Barcelona: Planeta, 1958) 254.

150 John Dos Passos, *U.S.A. El paralelo 42; 1919 (La Primera Catástrofe); El Gran Dinero* [1930-1936] (Barcelona: Planeta, 1958).

sorpresivos, con constantes cambios de puntos de vista— acumula cerca de cien personajes en la novela, envueltos en una maraña muy compleja de relaciones, tanto entre ellos como con el entorno de Manhattan. Durante un tiempo considerable, el lector se encuentra completamente desorientado en medio de los más diversos fragmentos de vida que va presenciando, y una extraordinaria sensación de opresión le invade —simbolizada en el «crepúsculo de plomo»[151] de la ciudad—.

Los fondos oscuros del «*american dream*» aparecen consistentemente develados en dos décadas de fotografías de Margaret Bourke-White. Detrás del auge de la siderurgia y del brillo de los diseños tecnológicos de punta[152], aparecen los más variados desniveles en la gran heterogeneidad norteamericana, desde el fanatismo religioso hasta las paupérrimas paradojas que envuelven a los desposeídos[153]. Aprovechando el género de los ensayos documentales, en los que se mezclan fotos con comentarios literarios, Bourke-White y Erskine Caldwell producen incisivas críticas al sistema, sacando a flote la mediocridad en la que se ve sumida la «otra» América[154]. De hecho, la altura y el naufragio formarán un contrapeso constante a lo largo de todo el siglo, aunque en determinados momentos llegue a pronunciarse más el ascenso que el descenso (por ejemplo, en la década 1920-1930), o, en otros momentos, la caída sea más brutal (por ejemplo, en 1930-1940).

El vertiginoso *back-and-forth* norteamericano no podía dejar de fascinar a un Duchamp que parecía haber prefigurado ese eléctrico vaivén en su *Desnudo bajando una escalera*[155] antes de su radicación en Nueva York en 1915. Pronto caricaturizado por la prensa como «*a staircase descending a nude*» o «*the rude descending a staircase (rush*

151 Dos Passos, *Manhattan Transfer,* 266.

152 Margaret Bourke-White, *Electric Furnace, Ludlum Steel Co*. [c. 1928], y *Detail of a La Salle* [c. 1933], en Haskell, 155 y 299.

153 Véase Margaret Bourke-White, *Augusta, Georgia (The Lord Jesus is Coming Today)* [1937], y *The Louisville Flood* [1937], en Haskell, 246 y 248.

154 Erskine Caldwell & Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces* [1937], *Say, Is this the U.S.A.* [1941], en Haskell, 250 y 306.

155 Véase Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera*, *n°. 2* [1912], en *Marcel Duchamp* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1995).

hour at the subway)», no es de extrañar que la dinámica exacerbada del ascenso-descenso del *Desnudo* golpeara extraordinariamente la imaginación del público[156], y que Duchamp, de inmediato, asimilara creativamente la tensión del ambiente. Las líneas del movimiento sobre la escalera, multiplicándose y repitiéndose sin cesar en una gran espiral concéntrica, construyen un asombroso referente visual de la *iteración*. Casi sin precedente en las artes figurativas, la *sistemática* recursión duchampiana —nítida en la articulación autorreferente del desnudo, pero presente también en el doble reflejo de escaleras y arcos— abre las perspectivas de la obra de arte hacia la infinitud de su inagotable despliegue. Aún si situamos al *Desnudo* en la perspectiva cubista, según la cual el espectador expande el tejido de interpretaciones de la obra de arte, el *Desnudo bajando una escalera* supera una multiplicación casual y llega a exponenciar su potencial despliegue hasta los límites últimos de la visión.

Obra exponencial si la ha habido, el posterior *Gran Vidrio*[157] de Duchamp puede verse como un purificado y preciso esquema taxonómico de la iteración, donde entendemos por «iteración» una forma de substitución estructural, en la cual un signo repetido adquiere una significación y un despliegue distintos según el nuevo entorno relacional y modal en el que se sumerge[158]. Descubriremos más adelante una singular *geometría de la iteración* cuando estudiemos detenidamente las obras de Varèse, Lawvere y Gehry, una «geometría libre» —ya sea musical, conceptual o visual— que debe entenderse dinámica y sintéticamente, y que, en el caso de ser aplicada a los métodos del ascenso y el descenso, da lugar al *back-and-forth* (ida

156 En su presentación del Armory Show, en Nueva York en 1913, el cuadro de Duchamp produjo una inesperada reacción sensacionalista, que atrajo 75.000 (!) espectadores a la exposición, asegurando el éxito posterior de Duchamp en los Estados Unidos. Haskell, 107.

157 Véase Marcel Duchamp, *El gran vidrio* [c. 1915-23]. Un extenso y equilibrado estudio de la obra puede encontrarse en Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso* (Madrid: Siruela, 1993) 67-171.

158 Así, una iteración da lugar a ampliaciones semánticas y a despliegues de sentido, gracias a los nuevos modos y relaciones con los que se contrasta, independientemente de que, como signo sintáctico, pueda parecer una banal repetición.

y regreso iterados) que hemos venido insinuando. Es un hecho notable, y una muestra más de la riqueza ya aceptada de la obra de Duchamp, que podamos descubrir en el *Gran Vidrio* las raíces de esa abstracta geometría.

El *Gran Vidrio* —una meticulosa combinatoria de aceite, barniz, láminas de plomo, alambre y polvo entre dos grandes paneles de vidrio (2.80 × 1.80 m)— se estructura alrededor de una colección de referenciales mecánicos que representan una «novia» (*Bride*, panel superior) y sus «solteros» (*Bachelors*, panel inferior) en el proceso de concertar una imposible unión. Construido a lo largo de ocho años de meticulosos trabajos, el *Gran Vidrio* sirve de espejo translúcido donde se iteran todos los fantasmas y los mitos de la sociedad contemporánea, desde sus carencias sexuales hasta el temor de sus descarnados y anónimos automatismos. Como si se tratara de una aséptica disección de la chatarra de Hine, en el *Gran Vidrio* los finos alambres y las foliaciones de plomo eliminan cualquier lugar para lo orgánico; lo humano —ya no «demasiado humano»— desaparece del panorama, salvo para quedar en la desnudez programática del título («*stripped bare*»), cuya misma iteración paradójica (no hay seres humanos: menos aún sus desnudeces) conforma la punta de una pesadilla.

La lógica del *Gran Vidrio* es una lógica donde debe invalidarse el principio de contradicción[159], es decir, donde deben poder fundirse una situación y su contraria, donde un movimiento debe poder ser coalescente con su opuesto: resulta ser, de hecho, la lógica misma del *Desnudo bajando una escalera*, donde son imprescindibles la superposición de transformaciones, la simultaneidad de los cambios de estado, la multiplicación de un entorno de tiempo sobre sí mismo. En un apunte de 1914, Duchamp señalaba una lectura peculiar del principio de contradicción, ligándolo a *iteraciones infinitas*:

> El principio de contradicción exige [...] la oposición inmediata al concepto A de su contrario B [...], pero aún así el principio

159 Ramírez, 12-13. El hecho de que se hayan podido rigurosamente construir lógicas donde se admiten contradicciones sin trivializar el sistema («lógicas paraconsistentes»: Da Costa, Brasil, 1960-1970) otorga un respiro formal a las supuestas falacias duchampianas.

> de contradicción permanece constante, es decir, opone todavía 2 contrarios. Por esencia, él puede *contradecirse a sí mismo* y exigir: 10. o una vuelta a una serie lógica no contradictoria [...] 20. o, de la propia contradicción, al enunciado A oponer B, ya no como contrario de A, sino *diferente* (el número de los B es infinito, análogo a las combinaciones de un juego que ya no tendría reglas): después de haber *multiplicado B hasta el infinito* queda desautorizado el enunciado de A (el teorema A ya no es formulado, ni formulable).[160]

La notable autorreferencia del principio de contradicción sobre sí mismo libera una viva dinámica de la diferencia, una «multiplicación infinita» del sentido. La retícula diagramática del *Gran vidrio* es lo suficientemente *libre y transparente* como para poder acumular en ella toda una panoplia de referencias discordantes (mecánica, química, electricidad, óptica, psicología, sexualidad, música, arte, *ad infinitum*). Como lo observaremos más adelante, al estudiar detenidamente la obra de Lawvere, no es una casualidad el que la «liberación» de un concepto permita, paradójicamente, enriquecerlo. La *indeterminación* semántica asociada a esa liberación —o esquematización— es la que luego le otorga al concepto su *múltiple* interpretabilidad, contrariamente a lo que sucede con acumulaciones de sentido, incrustadas en contextos determinados, sin posibilidad de movimiento.

Duchamp dejaría inacabado el *Gran Vidrio* en 1923, al regresar a París después de su primer periplo americano. Sin embargo, después de que la obra se rompiera en 1927 como consecuencia de un descuidado traslado, Duchamp volvería a restaurarla en 1936, aprovechando a fondo[161] las grietas simétricas causadas en los dos paneles de cristal. Con la ruptura del *Gran Vidrio*, el *azar objetivo* —una forma del *tiquismo* peirceano que Duchamp no llegó a conocer— se involucra así en la compleja estructura de la composición. La retícula natural del azar, superpuesta a la sofisticada retícula creativa del hombre, le otorga a la obra una dimensionalidad aún más

160 Ramírez, 146. Las cursivas son mías.

161 Ramírez, 166-171.

profunda. El frustrado movimiento de ascenso y descenso entre la novia y sus solteros se plasma finalmente con la inesperada unión de las grietas del cristal entre los dos paneles de la obra. Las rupturas y los vaivenes del intelecto se corresponden isomórficamente con los quiebres naturales que impone el azar. El *back-and-forth* se encuentra plenamente ultimado.

La detenida maquinaria del *Gran Vidrio* resuena en el «precisionismo» norteamericano de los años 1920-1930, con dibujantes como Sheeler, Lozowick y Ferriss, cuyos finos trazos tratan de desgajar una *dinámica laminar* de la construcción, donde se entreveran planos, siluetas, líneas de sostén y perspectivas —desde lo alto y desde lo bajo— de la nueva arquitectura. Inspirado en las complejas panorámicas urbanas de Manhattan, Sheeler combina fragmentos de rascacielos, muros truncos, alargadas sombras, cortes de calles y avenidas, en decantados y austeros rompecabezas, desprovistos de toda referencia orgánica o antropomórfica. La limpia y precisa abstracción de *Church Street*[162] deja de lado los ornamentos y los accidentes y permite que surja una honda geometría de la verticalidad. Ya sea en las plomadas convergentes fuera del óleo, ya sea en la alternancia luminosa de amarillos, ocres y marrones, ya sea en los afilados ángulos con los que caen los edificios, la precisión de las alturas no resulta ser un mero juego cubista, sino un intento casi desesperado de alcanzar el aire enrarecido y puro de la metafísica, al alzarse sobre el tránsito de la ciudad y al develar la permanencia de sus formas. Basada en fotografías previas tomadas por el mismo Sheeler, la combinatoria de *Church Street* adquiere una fuerza aún mayor cuando percibimos su notable *simultaneidad* de acople y despegue de lo real, puesto que en la «precisión» de la mirada —entendiéndose precisión en su raíz etimológica: separación y eliminación de lo superfluo— se encuentra la clave fundamental que le permite luego a la visión abstraerse de sí misma. Un doble proceso iterativo se encuentra, así, en el trabajo de Sheeler: una descarnada asepsia, que convierte una copia de la realidad (fotografía) en lineamientos

---

162 Véase Charles Sheeler, *Church Street* EI [1920], en Haskell, 148.

de una idea (óleo), y una paradójica autorreferencia a la visión, que limpia el campo visual hasta permitirle prescindir de sí mismo.

Los perfiles de ciudades de Lozowick, *Pittsburgh*, *Minneapolis*, *Nueva York*[163], muestran cómo se elevan las modernas metrópolis norteamericanas, en medio de una explosión de conos, parábolas y rectángulos que evocan macizos pilotes, arcos de sostén, escaleras superpuestas de edificios, croquis de fábricas y enormes chimeneas. El *back-and-forth* trepida con particular rapidez en las litografías de Lozowick. Amparadas en una evanescente gama de grises, entre el blanco y el negro de las litografías, cientos de ventanas parecen servir de receptáculos para ese vaivén de la información que requiere toda iteración. Otros tantos fragmentos funcionales de rectas y parábolas, con los cuales se evoca el diagrama de flujo de la ciudad, parecen actuar como canales para el traslado dinámico de las imágenes. El frenético movimiento del *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp se convierte en el incesante trepidar del *Nueva York* de Lozowick, cuyo agitado remolino urbano en el frente de la visión se intuye repetido *ad infinitum* en el fondo oscuro de la litografía. Ni siquiera en ese fondo presumiblemente neutro puede el espectador escapar a la gran caída de estructuras que se le impone a primera vista, un hundimiento cuya curva deja fácilmente recordar la herradura de las fragorosas cataratas del Niágara.

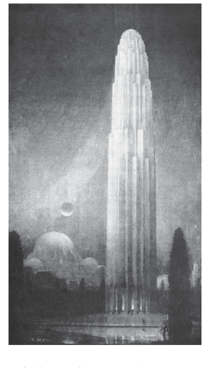
Los dibujos a lápiz y carboncillo de Ferriss relanzan, sin ambages, los fondos metafísicos de Sheeler. Sus estudios de masa para elevaciones de rascacielos en Nueva York[164] parecen querer constituirse en modernas figuraciones de los sólidos platónicos. Con la misma ambición de las imponentes pirámides egipcias o aztecas, las estructuras *maximales* consignadas en los estudios de Ferriss representan uno de los últimos vestigios del siglo americano por alcanzar un fugaz absoluto. En su extraordinaria y delirante *Philosophy*, la visión utópica de Ferriss muestra una gigantesca masa escultural en forma de torre, campeando sobre la luna, el firmamento y una

---

163 Louis Lozowick, *Pittsburgh* [1922-1923], *Minneapolis* [1925], *New York* [1925], en Haskell, 149.

164 Hugh Ferriss, *Study for Maximum Mass Permitted by the 1916 New York Zoning Law, Stage 4* [1922], en Haskell, 151.

ideal «metrópolis del mañana». Una gran curva de luz en el delicado claroscuro del carboncillo liga las bóvedas de la ciudad, la luna, el extremo de la torre y las estrellas, en un lazo indisoluble que parece querer extender a todo el cosmos el dominio de la pureza geométrica, descubierta por los filósofos griegos y amplificada por el hombre en la era de la técnica. Lo infinitamente grande no parece crear ningún vértigo en las marionetas que observan la torre, pero se trata de una última ilusión, de un último lance imaginativo hacia la eternidad que pronto se derrumbará estrepitosamente. En el pequeño espacio dejado por Ferriss a los figurines de la metrópolis, no cabe la idea de que, si el ascenso es insaciable, la caída será aún mayor.



Philosophy. Hugh Ferriss. 1928.

En contrapunto con la gélida utopía de Ferriss, se sitúa el *Shelton*[165] de Georgia O'Keeffe, en el cual un torrente de luz inunda otro rascacielos más, haciendo rebotar en él un mixto de vapor y de «gotas» de sol. La abstracción *sensible* de la pintura norteamericana, simbolizada en la obra de O'Keeffe, emerge con fuerza en el *Shelton*. Anterior al canto a la naturaleza de las obras maduras de la artista en la década de los treinta, pero ya producto de la intensa geometría emocional de sus inicios, el *Shelton* se encuentra en una frontera donde todavía alcanza a presenciarse el macizo y materialista contrincante contra el que emprende la lucha el círculo de Stieglitz, abanderado de O'Keeffe. El discordante contraste entre la hiriente caída a pico de un edificio, a la derecha de la composición, y las suaves curvas de un lóbulo surrealista que parece escuchar el cántico del sol, a la izquierda, insinúa la batalla de fondo que se lleva a cabo entre los cultores de la tecnología y de la intuición sensible. Haciendo aflorar la sensualidad dentro del ámbito aparentemente aséptico de los rascacielos, el *Shelton* logra mostrar un *revés* de la percepción que será de una enorme importancia en la contemporaneidad norteamericana. Tirado de lado y lado, en una irresoluble dialéctica, entre los llamados

165 Véase Georgia O'Keeffe, *The Shelton with Sunspots* [1926], en Haskell, 152.

de la naturaleza y del desarrollo técnico, entre la inocencia y la experiencia, entre el descenso y el acenso, el «siglo americano» alcanza finalmente su fortaleza y su plena especificidad en el *inagotable vaivén mismo entre los opuestos*, en ese zigzag del equilibrista que hemos venido denominando *back-and-forth*.

Ya sea en el magistral *My Egypt*[166] de Demuth o en *Classic Landscape*[167] de Sheeler —finos reveses de la faraónica confianza de Ferriss, en los que una ácida ironía se burla de la industria norteamericana considerada como «época clásica»—, ya sea en *Summer Days*[168] de O'Keeffe o en *Ferry Boat Wreck*[169] de Dove —esbozos esqueléticos de la destrucción y aridez a la que podría estarse abocando el subcontinente—, la crítica de la aparente opulencia tecnológica adquiere cada vez más fuerza en las artes plásticas norteamericanas. El canto a las alturas cuenta adecuadamente con su contrapunto. La altiva *Rising Wave*[170] de Hartley —aquel discípulo de Ryder en sus últimos años— se hace añicos en los inescapables contrafuertes rectangulares de la realidad.

Observar el revés de la medalla se convierte poco a poco en una verdadera constante metodológica en la intelectualidad norteamericana. Aunque el hombre del común maneja su ámbito con una visión unidimensional, el observador crítico rompe permanentemente esa unilateralidad e introduce la multivocidad propia del gran dinamismo del país. *Manhattan Transfer* es, de nuevo, un ejemplo notable de esa ruptura de la dimensionalidad, una ruptura que nos mantiene siempre a un paso del abismo. Si se nos dice, en el comienzo de la novela, que «apilados en la estrecha isla, edificios de mil ventanas surgirán resplandecientes, pirámide sobre pirámide, blancas nubes sobre la tormenta»[171], se nos muestra luego que la perspectiva de los habitantes de la isla es mucho menos luminosa, «sobándose, calle arriba, calle abajo; empujándose, plaza tras plaza»[172],

166 Charles Demuth, *My Egypt* [1927], en Haskell, 157.

167 Charles Sheeler, *Classic Landscape* [1931], en Haskell, 158.

168 Georgia O'Keeffe, *Summer Days* [1936], en Haskell, 211.

169 Arthur G. Dove, *Ferry Boat Wreck* [1931], en Haskell, 211.

170 Marsden Hartley, *Rising Wave, Indian Point* [1937-1938], en Haskell, 208.

171 Dos Passos, *Manhattan Transfer,* 32.

172 Dos Passos, *Manhattan Transfer,* 219.

hasta adentrarnos plenamente en el oscuro revés de los «oprimidos, amigos, camaradas, esclavos debiera decir...»[173]. La retícula de diálogos incesantes, breves descripciones y avances noticiosos —que da lugar en la trilogía *U.S.A.* a una sofisticada red de «Noticiarios» y «Ojos cinematográficos» entrelazados en la narración— asegura la *polivalencia* de la mirada, estrechamente conectada con la *indeterminación* de personajes, lugares y tiempos. El rapidísimo *back-and-forth* literario de Dos Passos sostiene la trepidante visión de Manhattan conseguida a lo largo de la novela.

Subrepticiamente en la novela surge, entre los personajes indeterminados que surcan sus páginas, un viejo que instala un magro puesto de ventas en las agitadas aceras neoyorquinas:

> En la esquina de Riverton, el viejo con barba de cáñamo, que duerme no se sabe dónde, instala su puesto de pepinillos. Cohombros, pimientos, cortezas de melón, guindillas, esparcen en retorcidas espirales un aroma a humedad y a pimienta que se eleva como un jardín acuático, entre los olores a almizcle de las camas, y el rancio clamor de la calle empedrada que despierta.
>
> El viejo de la barba de cáñamo, que duerme no se sabe dónde, está sentado en medio, como Jonás bajo su higuera.[174]

La sorprendente aparición de Jonás en medio del moderno Manhattan —desarraigado e indefenso, sin lugar en la noche aunque localizado en el día— sirve de referente simbólico para todos los descensos y ascensos de la multitud que le envuelve. Sumido en otra combinatoria más de los cuatro elementos —agua («jardín acuático»), aire («olores»), fuego («guindillas»), tierra («calle empedrada»)— Jonás es testigo de las vibraciones, sacudidas y salpicaduras[175] que atraviesan permanentemente la ciudad.

Las urdimbres polivalentes de *Manhattan Transfer* —como las retículas indeterminadas del *Gran Vidrio* o como los entreveramientos libres de las primeras improvisaciones en jazz— alcanzan una plasmación visual de una enorme eficacia en los «moduladores»

---

173 Dos Passos, *Manhattan Transfer,* 272.

174 Dos Passos, *Manhattan Transfer,* 148.

175 Dos Passos, *Manhattan Transfer,* 148.

de Moholy-Nagy. Proveniente del dibujo industrial y de las depuradas directrices técnicas de la Bauhaus, Moholy-Nagy, a su llegada a los Estados Unidos en 1937, se encarga de dirigir varias escuelas de diseño en las que entrelaza nuevas tecnologías, materiales, perspectivas y métodos con el objetivo de captar más fielmente las complejas dinámicas del movimiento. En *Space Modulator*[176], Moholy-Nagy desplaza sobre planos diversos tonalidades de color, urdimbres táctiles y tubos ensartados en formas modulares. El resultado es una suerte de *calco* de la moción en el cual los zigzags de la infinitud parecen poder quedar «retratados». La liberación de todo tipo de alusión figurativa permite elevar la retícula a un grado insospechado de universalidad.

Buscando construir finas retículas de luces y transparencias, Moholy-Nagy experimenta con «fotogramas», un proceso en el cual objetos tanto opacos como translúcidos son expuestos brevemente a la luz después de ser colocados sobre papel fotográfico, dando lugar así a un pleno *revés* de la visión: los fragmentos más iluminados del papel se oscurecen —son «quemados» por la luz— mientras se preservan en blanco las regiones del papel mantenidas en la oscuridad[177]. *Untitled*[178], un ejemplo de esa inversión del claroscuro, superpone sobre el papel fotográfico tres tipos de rejillas con varias intersecciones y pliegues, ocho puntos focales centrales (convertidos en puntos oscuros) y un cordel con múltiples dobleces. El resultado es un *esqueleto reticular* de una muy sugerente belleza visual —a la vez denso y etéreo, complejo y ligero— en el que se combinan de una forma muy peculiar el vacío y la materia, el orificio y la placa, el descenso y el ascenso, invirtiéndose los unos en los otros.

La capacidad de aunar la levedad de la forma y la profundidad del contenido en una misma construcción es una constante que exploraremos detenidamente en los estudios sobre Varèse, Lawvere y Gehry que se encuentran a continuación. Desde el revés de la visión, la contemporaneidad norteamericana asciende y desciende por las escalas del entendimiento. La construcción de formas genéricas,

176 Véase László Moholy-Nagy, *Space Modulator* [1938-1940], en Haskell, 297.

177 Haskell, 295.

178 Véase László Moholy-Nagy, *Untitled* [1939], en Haskell, 298.

libres, abstractas, indeterminadas, en las que luego pueden incrustarse sin temor las grietas de lo particular, es una construcción ubicua de diagramas, retículos y escorzos descarnados, más allá de lo meramente existencial. Inesperadamente, vuelven a resplandecer los magníficos esqueletos arbóreos de Llull, escondidos detrás de toda una discordante panoplia de troncos, follajes y cortezas.

7. Varèse y Gehry. Esculturas ocultas

Una década antes de los moduladores de Moholy-Nagy, Edgard Varèse (1883-1965) había comenzado ya a construir una serie de *esqueletos libres de notas puras*, en los que la música dejaba de lado sus connotaciones melódicas y armónicas, y, preservando sólo las rítmicas, se erigía como una *arquitectura genérica* del sonido. Conocedor profundo de los grandes maestros clásicos —alumno de la Schola Cantorum y del Conservatorio de París— pero, a la vez, espíritu rebelde —modelo del *Jean Christophe* de Rolland— y paladín de la música contemporánea —discípulo de Busoni—, Varèse había comenzado a adentrarse, desde su llegada a Nueva York en 1915, en una larga y penosa conquista de espacios ignotos. Siguiendo una de las máximas de la *Nueva Estética de la Música* del visionario maestro italiano —«la música nació libre y ganar su libertad es su destino»[179]—, Varèse había empezado sistemáticamente a elevar ácidas retículas acústicas que liberarían el espectro de la música en el siglo XX.

Las obras de Varèse resaltan soportes estructurales de sonido que se encuentran por *debajo* de los envoltorios tonales habituales, exhibiendo así una especie de *revés* de la música. Uno de los propósitos reconocidos de Varèse, convertir en música la arbitrariedad —indeterminada, cacofónica, azarosa— de los sonidos, es síntoma de la mirada inversa con la que Varèse enfrenta la problemática de la creación musical. En vez de «recargar» el oído con contrapuntos tonales, llamados melódicos o respuestas armónicas, el intento de Varèse consiste en «descargar» la música de toda referencia, en permitir la presencia de los sonidos por su solo equilibrio

179 Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Aesthetic of Music* [1907], citado por Alan Rich, *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond* (London: Phaidon Press, 1995) 82.

de situación dentro de una compleja estructura de contrapesos rítmicos. Depurando, limpiando, armando «cuasi-matemáticamente» el *negativo* de la música tradicional, Varèse logra presentarnos asombrosas imágenes acústicas de la indeterminación y del vacío, que prefiguran tanto los espacios siderales de la ciencia-ficción como las heladas perspectivas del Hubble.

Cerca del «cromaticismo total» reivindicado por Busoni para el futuro, Varèse introduce las sirenas y silbidos de su *Amériques* (1918-1921) —delicias de la controversia periodística de la época— como aproximaciones a un «sonido continuo» cuya elusiva búsqueda le torturará hasta la aparición del magnetófono profesional, treinta años más tarde. En un revolucionario mixto arquitectónico, Varèse liga así *vacío y continuidad*, consiguiendo en la música una expresión sensible de los abstrusos conceptos (independientes) de Veronese[180] y de Peirce (véase *supra* p. 73) alrededor de un continuo donde priman lo genérico y lo *no* determinado. La obra de Varèse parece poder mostrar, por vez primera en la historia de la música, ese «progresivo hundimiento en el fondo del cosmos» (véase *figura* 5, p. 95) que permite que la continuidad emerja al acercarse al vacío, después de hundirse irremisiblemente en los abismos[181]. De hecho, *Arcana* (1925-1927) puede oírse como un complejo vaivén de 11 notas iniciales[182], iterado continuamente a lo largo de contracciones y expansiones de vientos, violines, percusión y xilófono, combinadas con caídas en el vacío

180 El «continuo» de Veronese [1891] parte de una noción sintética de «vacío» que liga y fusiona su entorno, un «fluido liso» en el cual se amalgaman la nada, las partes y el todo. Véase Paola Cantú, *Giuseppe Veronese e i Fondamenti della Geometria* (Milano: Unicopli, 1999).

181 El caos como esqueleto vibrante detrás del cosmos —intuido desde los presocráticos y ahora *medido* por la astrofísica en el ruido de fondo del universo en expansión— alcanza otra expresión brillante en la obra de Llull, sobre la cual volveremos en el último apartado de este ensayo. Según Lohr, «el caos contiene la *semina causalia* —la *forma universalis* y la *materia universalis*, los *genera* y *species*, los *substantiae* y *accidentia*— que sostiene todas las cosas. Del caos proceden todas las actualizaciones de las potencialidades de las cosas creadas». Véase Charles Lohr, Arbor Scientiae: The Tree of the Elements, *Arbor Scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Lull*, eds F. Domínguez, P. Villalba & P. Walter (Turnhout: Brepols, 2002) 81.

182 Alan Clayson, *Edgard Varèse* (London: Sanctuary, 2002) 113.

de lo inaudible. Puente entre el aquí y el allá —lanzado sin temor sobre los abismos de la filosofía «oculta» de Paracelso, de donde procede la inspiración de la pieza—, retícula por donde se cuela el vacío de la eternidad, *Arcana* es la sorprendente *continuación* de una visión romántica del universo, fundamental para Varèse:

> La música definitivamente necesita [...] un gran romántico, puesto que, en mi opinión, todos los grandes creadores, en ciencia o en arte, han sido románticos. El Genio es romántico. Es la obra la que se torna clásica, después de sobrevivir a la prueba del tiempo.[183]

La exploración romántica de los abismos de la naturaleza se extiende con la exploración de Varèse de nuevos espacios abismales en la música. En *Amériques* —cuyo título, según Varèse, no debía ser considerado como «puramente geográfico, sino simbólico de otros descubrimientos: nuevos mundos en la Tierra, en el cielo o en las mentes de los hombres»[184]— dinámicas «trayectorias de sonido» se oponen y se conjugan, «constantemente cambiando de forma, dirección y velocidad»[185]. El incesante *back-and-forth* de las sonoridades de Varèse —ya sean masas terrosas, cascadas líquidas, explosiones ígneas o silencios etéreos— combina la complejidad fragmentaria de imágenes pasadas (Borgoña, el Románico, el Mediterráneo), presentes (el puerto de Nueva York, las calles de Manhattan) y futuras (los vacíos del espacio sideral). Tanto en un vaivén espacial como temporal, *Amériques* logra romper así todos los puntos de apoyo del oyente y le hace vivir una auténtica experiencia de ascensos y descensos en un *roller coaster*[186] sónico. Un resultado fundamental del agitado vaivén de los sonidos consiste en la creación de una estructura de *indeterminación* musical, donde tanto el espacio como el tiempo se convierten en inapresables croquis. No es de extrañar,

183 Edgard Varèse, «Entrevista a *La Liberté*» [1933], Clayson, 132.

184 Edgard Varèse, *Apuntes para la ejecución de Amériques* [Paris, 1929], Clayson, 110.

185 Edgard Varèse, *Apuntes…*, citado por Chou Wen-chung, *Notas a Edgard Varèse. The Complete Works* (CD(2) – Decca, 1998).

186 «*Roller coaster*», el término inglés para «montaña rusa», combina, mucho mejor que el anecdótico término español, imágenes de rotación (*roller*) y de ondulación (*coaster*), de tierra (*roll*) y de agua (*coast*). El *roller coaster* puede verse como un verdadero símbolo de la cultura norteamericana.

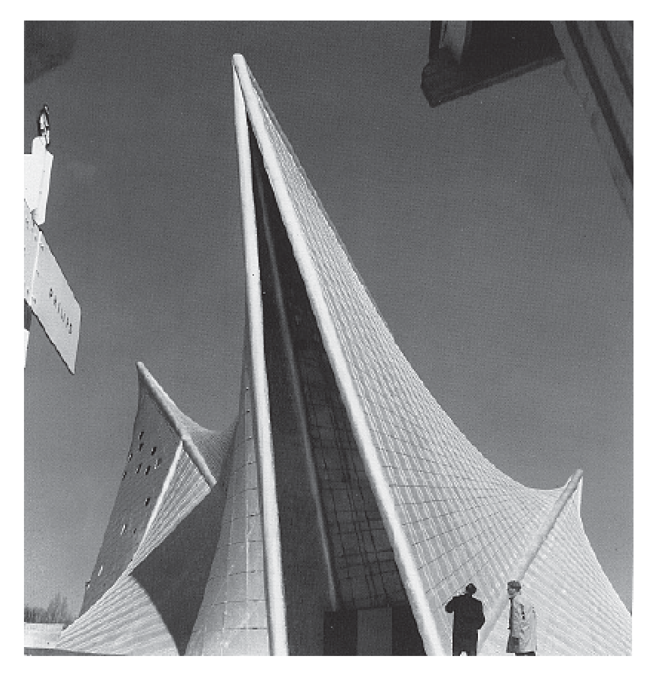
por lo tanto, que poco a poco fuera surgiendo en Varèse la *necesidad* de experimentar con nuevos instrumentos, para tratar de captar ese elemento oculto e indeterminado, fluido, ígneo y etéreo a la vez —la electricidad— que transformaría radicalmente al mundo contemporáneo.

Varias obras intermedias de Varèse pueden verse como esculturas musicales que intentan incorporar en su fragua ese arcano quinto elemento, antes del pleno advenimiento de la música electrónica. *Ionisation* (1929-1931) combina treinta y siete instrumentos de percusión en una revolucionaria anticipación de lo que vendrían luego a ser algunas características atonales de los «raspados» electrónicos, y literalmente esculpe el ruido[187] —con ecos y resonancias, con expansiones verticales y lineales de ritmos— hasta transformarlo en música. *Ecuatorial* (1932-1934) incluye en la partitura dos ondas *martenot*, después de un fracasado primer ensayo con dos *theremins* —introduciendo así los primeros instrumentos musicales electrónicos, construidos simultáneamente, en 1920, por el ruso Léon Thérémin y el francés Maurice Martenot—. *Density 21.5* (1936) evoca, en los altos y medios registros de una flauta, sonidos líquidos y gaseosos que podrían ser los de una electricidad prensada y licuefacta, acercándose a la densidad del platino del instrumento (21,5 g/cm^3). Obras en el espíritu de los antiguos *arcana* —los secretos alquímicos que pretendían transformar la materia— las composiciones de Varèse intentan, y logran, «ionizar» los sonidos, manipular sus densidades y convertirlos en música. Las metamorfosis conseguidas abren los espacios de la escultura musical contemporánea.

Si los cinceles acústicos con los que la época experimentaría en las décadas 1920-1930 resultarían ser bastante frustrantes —el «esferófono», el «eterófono», el «electrófono»[188], además de los *theremins* y los *martenots*—, Varèse alcanzaría sin embargo a tener

187 En medio de las agitadas repulsas y adhesiones que producían las *premières* de las obras de Varèse, *The Los Angeles Times* comentaba en una clarividente reseña que «ningún oyente serio habría querido perderse la fuerza impresionante de la obra. Lo hondo de la emoción se conmueve con *Ionisation* como con una escultural obra maestra de abstracción geométrica» [1933], Clayson, 136.

188 Clayson, 96 y 126.



Pabellón Philips. Le Corbusier – Iannis Xenakis. 1958

su revancha con la invención del magnetófono, base de las fusiones microtonales obtenidas finalmente en el *Poème électronique* (1957-1958). Fruto de su colaboración con Le Corbusier y con Xenakis alrededor del Pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas, el *Poème* debía acompañar una mezcla de imágenes proyectada por Le Corbusier sobre las curvaturas del edificio elevado por Xenakis[189] —toda una serie de deslices al infinito—. Con el magnetófono, Varèse consigue aproximarse a los sonidos continuos tan anhelados desde las primeras apariciones de las sirenas en *Amériques*, y construye finalmente una arquitectura continua de la sonoridad, vislumbrada con firmeza veinte años antes, al percibir, en una resonante interpretación del *Scherzo* de la séptima sinfonía de Beethoven, una imagen de lo que sería su propia música:

189 Clayson, 168. Una foto del (luego demolido) Pabellón Philips puede encontrarse en Rich, 105.

> [...] una proyección en el espacio —probablemente porque la sala resonaba demasiado. Creí sentir cómo la música se separaba de sí misma y se proyectaba en el espacio. Me torné consciente de una tercera dimensión en la música. Llamo a esta sensación «proyección de sonido», o impresión otorgada por ciertos bloques de sonido. Probablemente debería llamarlos «rayos de sonido», puesto que la sensación se parece a aquella producida por rayos de luz enviados desde un potente proyector. Para el oído —como para el ojo— esto da la sensación de una prolongación, de un viaje en el espacio.[190]

Una partitura tratada en modo proyectivo —es decir, atendiendo a correlaciones de situación (ritmo) en lugar de distancias tonales (armonía)— permite entender el apunte de Varèse, según el cual «una marcada línea melódica corre en nuestro trabajo, sólo que esa línea es a menudo vertical y no horizontal»[191]. La inversión, el revés, la verticalidad de la melodía «liberan» a la música, la separan, proyectan y prolongan hacia el «más allá». Las cintas magnetofónicas —tratadas segundo por segundo en *Déserts* (1950-1954) y en el *Poème électronique*— acumulan múltiples *estratos* ocultos de sonido, donde se combinan la electrónica y la acústica tradicional. Contrapuestos con *esqueletos* de luz en el Pabellón Philips —aunque no habían podido serlo en una previa ejecución visual[192] de *Déserts* imaginada por Varèse— los «rayos de sonido» se estratifican en una perspectiva vertical y logran transmitir nítidas sensaciones de ascenso y descenso dentro de la infinitud del espacio. Así como los rayos de luz se curvan debido a la fuerza gravitacional en la geometría relativista del espacio-tiempo, los entramados acústicos se ondulan debido al incesante *back-and-forth* en la geometría proyectiva del espacio musical de Varèse. Sobre el ruido de fondo del universo y sobre la cacofonía que nos envuelve —sobre el χάος— pueden surgir así nuevas «músicas de las esferas», en las cuales una geometría de la armonía es substituida por una geometría de la situación —obteniéndose un nuevo κόσμος topológico—.

---

190 Edgard Varèse, «Entrevista al *New York Times*» [1936], Clayton, 105-106.

191 Edgard Varèse, «Entrevista al *New York Times*» [1923], Clayton, 93.

192 Clayton 162. Estudiaremos el diseño de esa ejecución en el próximo capítulo.

Una arquitectura topológica de enorme riqueza y complejidad está siendo desarrollada actualmente por Frank Gehry (n. 1929). La concreción física de los «rayos de sonido», las curvaturas y los deslices espaciales de Varèse —entrevistos fugazmente en el Pabellón Philips, sobre el cual el exultante compositor diría que había oído su música «literalmente en el espacio, por vez primera»[193]— adquieren con la obra de Gehry una dimensionalidad insospechada. Aunque no parece haber cruzado la música de Varèse, Gehry ha reconocido en cambio, en múltiples ocasiones, la influencia de la escultura y la pintura[194] en sus diseños arquitectónicos. Inspirado en la *libertad y plasticidad* de movimientos de las formas contemporáneas, Gehry ha ido construyendo un incesante *back-and-forth* arquitectónico en el cual todo edificio es susceptible de ser deformado continuamente, hasta alcanzar una suerte de *dinámica maximal* de la estructura. Desde muy temprano, Gehry sintió una verdadera fascinación por la ondulación y por el vaivén —simbolizados en los *pliegues* iterados que se han convertido en sinónimo de su obra— e intuyó que su camino se encontraba en la construcción *real* de una arquitectura del movimiento:

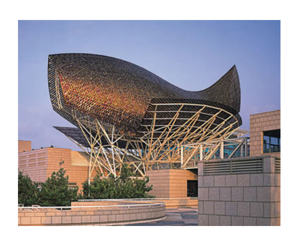
> Volví al Bellini y me agarré a los pliegues del paño. También se encuentra ese tipo de movimiento en Giotto. Me interesan mucho esos plegamientos. Buscaba el movimiento antes y lo encontré en el pescado. El pescado solidificó mi comprensión de cómo hacer que la arquitectura se moviera. La forma de pez que diseñé para la exhibición Walker —corté la cola, corté la cabeza, corté todo, y sin embargo se mantuvo una sensación de movimiento— influyó con fuerza en mí. Haber sido capaz de construir eso fue realmente importante.[195]

---

193 Rich, 106.

194 «Creo que mis ideas se derivan más de la pintura que de la escultura. Pero estoy pendiente de todo», en Frank Gehry, *Architecture + Process. Gehry Talks* (New York: Rizzoli, 1999) 44. Las influencias reconocidas por Gehry son tan dispares como la escultura griega, Sluter, Brancusi, Moses o Oldenburg (Gehry, 44-45): espacios creativos donde Gehry busca y encuentra oscilaciones, para luego transformarlas en otras ondulaciones —instaurando en la creatividad una especie de «ley de conservación del movimiento».

195 Gehry, 44.



«Gran pez» de Barcelona (arborescencias y reticulados). Frank Gehry. 1992

Las primeras formas de pescados[196] en la arquitectura de Gehry evolucionan luego hacia la *Fish Sculpture* (1989-1992) de Barcelona, construcción pivote en la visión morfológica de Gehry, donde, gracias a la crucial incorporación del control de fuerzas y del diseño de ensamblajes por computador, se libera el peso de los materiales. Lo imaginable —en potencia— se convierte en construible —en acto—. El *«Gran pez» de Barcelona* se eleva como una de las retículas de Moholy-Nagy, convertidas en firme entramado escultórico-arquitectónico tridimensional. Un bosque de árboles y ramas metálicas sostiene meticulosamente el perfil recortado del pescado, nítido y sinuoso en sus curvaturas y vaivenes, habiéndose eliminado todo superfluo detalle ornamental. Magnificencia e infinitud —comunión y temor ante la inmensidad, quieta y móvil a la vez, del *«Gran pez»*— se cuelan por entre las rendijas de la estructura.

El programa de computador CATIA (*Computer Aided Three-dimensional Interactive Application*), inventado dentro de la industria aeronáutica francesa, es la base de esa exitosa conversión de lo posible a lo actual que comienza con el *«Gran pez» de Barcelona* y que alcanza su plenitud en el emblemático museo *Guggenheim* de Bilbao (1991-1997). La era de las imágenes digitales —otro molde del «quinto elemento»— permite transformar datos en geometría, así como Varèse había logrado transformar ruidos en música. El traslado de las formas, transgrediendo borrosas fronteras, se convierte en eje central de toda una metodología de la acción. El sueño de Leibniz, según el cual los símbolos matemáticos *liberarían* la imaginación, encarna de una manera totalmente sorprendente en el *Guggenheim Bilbao Museoa*. Gehry, reticente sobre la conveniencia del computador en las primeras etapas de diagramación y modelización parcial del museo,

196 Diseños para la residencia Smith [1981, no construida], lámparas [1983-1986], instalación de la exhibición Walker [1986], Fishdance Restaurant [1986]. Véase J. Fiona Ragheb (ed.), *Frank Gehry, Architect* (New York: Guggenheim Museum, 2001) 81.

se pliega finalmente a su uso, al observar entusiasmado que las redes computacionales de diseño pueden tornarse también en guías para la construcción efectiva del edificio —al proporcionar detallados *mapas de acople y pegamiento* de las estructuras que aseguran la real factibilidad de la edificación en tiempos razonables, a la vez que abaratan exponencialmente los costos de la empresa—.

Detrás de la filigrana electrónica y geométrica de CATIA se esconden los rápidos *croquis* de Gehry, soportes esqueléticos que sostienen toda la compleja urdimbre constructiva posterior (dibujos, perspectivas, maquetas, datos, contrastaciones, modelos, ensamblajes, etc.). En los croquis se plasman crudas «instantáneas» del movimiento, urdimbres flexibles sobre las que descansa la fundamental *polivalencia* requerida en los vaivenes del proceso constructivo. Una implícita *indeterminación* en los croquis permite los pliegues y repliegues de la visión arquitectónica —indefinidos, libres, ligeros, los croquis liberan la imaginación—. En el caso de los esquemas de Gehry, una línea continua va llenando el espacio[197], mientras emerge sobre el papel una ágil dialéctica que contrapone cortes rectilíneos y superficies curvas, densidades y levedades, trazos en movimiento y en reposo. Un fino alambre parece plegarse y desplegarse continuamente, como queriendo constituirse en un «Giacometti abstracto», código oculto de la elusiva «esencia» del movimiento. El arquitecto de Los Angeles —esa ciudad de la ilusión y del espejismo— parece querer hundirse hacia el fondo del abismo, después de rasguñar las apariencias: «Miro a través del papel para tratar de arrancar la idea formal; es como estarse *ahogando* en él»[198].

Como Pip hundiéndose en «portentosas profundidades donde extrañas formas del desenhebrado mundo primario se deslizaban de un lado para otro ante sus ojos» (véase *supra* p. 32), Gehry busca las hebras de sostén de su arquitectura desde el *revés* de la visión. Sin embargo, con el sensato pragmatismo norteamericano —que evocamos en Melville, Ryder y Peirce—, Gehry nos recuerda también

---

197 Véase Croquis para el *Guggenheim Bilbao*, y croquis de octubre 1991 y otoño 1992 en Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry. Guggenheim Bilbao Museoa* (New York: Guggenheim Museum, 1997), 102, 107.

198 Bruggen, 37 (las cursivas son mías).

que «dibujar es una herramienta. Igual que el modelo. Todo es herramienta. El edificio es la única cosa que significa algo —el edificio terminado»[199]. Es, en efecto, en el conjunto terminado, ya sea en el libre y ancho espacio de mármol verde que une al río Nervión con el museo —integrándolo con la fluidez del agua—, ya sea en los altos ventanales o en la danza de blancas paredes y techos recubiertos de titanio que reflejan las luces del día y de la noche —integrando al museo con cielos tanto opacos como brillantes: el aire y el fuego—, ya sea en las columnas, vigas y escalinatas de piedra que anclan al *Guggenheim* —integrándolo con la tierra—, es en ese *espacio integral* donde el espectador descubre la plena *unidad de los opuestos*[200] que constituye la obra de Gehry.

El abismal atrio (50 metros de altura) de entrada al *Guggenheim* combina plenamente los cuatro elementos, y contrasta la liquidez y liviandad del agua, el aire y el fuego (imponentes ventanales sobre el río y el cielo, vuelo de monumentales moldes blancos, juegos de llamas y fumarolas), con la pesantez de la tierra (piso y grandes muros de piedra). La *velocidad* puede observarse desde cualquier perspectiva —pasadizos elevados, elongados andamiajes, terrazas intermedias, ascensores— y encarna en una verdadera cortina de luz, vidrio y blancura. La notable caja del ascensor del sudeste del atrio[201], ajustada entre una sinuosa columna blanca, la piedra y el cielo, se curva siguiendo una veloz iteración de placas de vidrio y ensamblajes de acero, y puede verse como una sorprendente representación tridimensional del *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp. Todo es aceleración, equilibrio y levedad. Como lo diría el mismo Gehry, al recordar los agitados procesos de invención de espacios para el museo, «[...] volaba y corría *back and forth* [...] nunca lo suficientemente rápido[...]»[202].

---

199 Bruggen, 40.

200 Para una percepción complementaria de la «unidad de los opuestos, combinando el rigor de lo geométrico con la fluidez de lo orgánico», véase Bruggen, 95, 112.

201 Véase Kurt W. Forster, *Frank O. Gehry. Guggenheim Bilbao Museoa* (Stuttgart: Axel Menges, 1998) 42.

202 Bruggen, 77.

Una aparente cacofonía visual recorre el *Guggenheim Bilbao*, así como una aparente cacofonía de sonidos parecía explotar en *Amériques*. La notable distancia en el tiempo entre una y otra obra sólo es testimonio de una mayor facilidad para erigir *estructuras plegadas* en las artes que en la arquitectura, pues, detrás de las apariencias, un mismo motivo —el de detectar el amplio pulso del cosmos, su unidad detrás de las discordancias— impulsa buena parte de la obra de Varèse y de Gehry. Según éste último, «todo conectado con todo lo demás parece más libre [...] Me encanta el flujo libre»[203]. El *back-and-forth* de Varèse es el mismo afán de Gehry por apresar el movimiento, una búsqueda que se conecta con su experiencia particular:

> Llegué [a la arquitectura] por un camino diferente, puesto que navego en bote. Trataba sólo de obtener un sentido del movimiento en mis edificios, una forma sutil de energía. Y construir un edificio con un sentido del movimiento me atrae, puesto que se entrelaza en la urdimbre más amplia del movimiento de la ciudad... Los edificios forman parte de la vida de la ciudad, que cambia; hay una cualidad de lo transitorio.[204]

Como una partitura de Varèse dentro del continuo de sonidos de Manhattan, el edificio *dentro* de la ciudad es fundamental para Gehry, quien compone meticulosamente su arquitectura en *contrapunto* con el exterior (ambiente del lugar, espectro de materiales, capacidades técnicas, requerimientos de los clientes, vaivén de propuestas y contrapropuestas con sus socios). En un permanente *back-and-forth* no sólo van disparándose los primeros croquis imaginarios de Gehry, sino que va *esculpiéndose* un sofisticado *tejido relacional* en el cual cada acción alcanza su lugar adecuado dentro de un delicado equilibrio de formas:

> He siempre pensado a la ciudad en términos escultóricos y me he interesado en cómo las formas de una ciudad crean moldes de vida... La ciudad es en sí misma una escultura que puede ser compuesta

203 Bruggen, 37.

204 Bruggen, 62.

> y en la cual pueden establecerse relaciones diversas. [...] He siempre explorado las formas y cómo se conectan.[205]

El carácter relacional y topológico de la arquitectura de Gehry queda aquí claramente explicitado. Una estrategia de conectividad (relación / conexión) y de transferencia (ciudad / vida / arquitectura / escultura) soporta los cauces de la construcción (creación / composición / exploración). Fascinado por la vida marina, Gehry transfiere a su arquitectura las formas onduladas del océano, como en el agitado mar de cubiertas en titanio del *Guggenheim*. La hondura, la inasibilidad, la furiosa indeterminación del mar —siempre uno y diverso— resurgen en sorprendentes metamorfosis. El espectador nunca es capaz de captar con una sola mirada (o aún con una red dada de puntos de vista) toda la complejidad del museo, muy florido en sus formas fijas, pero, además, inabordablemente rico en su urdimbre exponencial de *correlaciones* ulteriores (infinitud de perspectivas, cortes y pegamientos). Como con todas las grandes obras de arte, el *Guggenheim* —tal vez la mayor empresa escultórica de la segunda mitad del siglo XX— *abre* siempre la visión y la interpretación.

Una primera impresión podría oponer la agreste quietud de un desierto y el vandálico rugir de un océano. Sin embargo, al igual que el Sahara puede imaginarse como un interminable mar de arena, los desiertos de Varèse y los océanos de Gehry se encuentran mucho más próximos de lo que parece a primera vista. Varèse explora en sus *Déserts*, «no sólo desiertos físicos de tierra y mar, montañas o nieve, espacio exterior, calles desiertas de una ciudad... sino también ese distante espacio interior donde el hombre se encuentra solo en un mundo de misterio y soledad interna»[206]. El descenso introspectivo de Varèse contrasta con el ascenso extrovertido de Gehry, pero ambos coinciden en la misma forma de enfrentarse a una problemática —un zambullido arriesgado, atrevido, libre—. Si el uno lucha por encontrar los enrarecidos vientos del espacio sideral, el otro no

205 Bruggen, 72-73.
206 Varèse, *Apuntes…*, 20-21.

se queda atrás, intentando respirar dentro del océano. Demiurgos contemporáneos, Varèse y Gehry extraen aire tanto del fuego como del agua, y logran esculpir el porvenir.

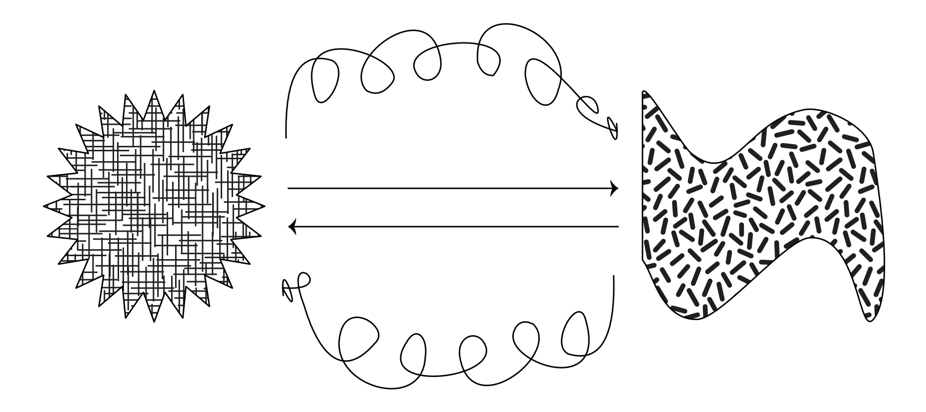


Figura 8. El back-and-forth en Varèse y Gehry: vaivenes entre desiertos y océanos

Trabajando con los materiales de lo etéreo (notas musicales) o de lo muy concreto (objetos industriales), Varèse y Gehry extienden el espectro de las figuraciones tridimensionales de la forma —es decir, el espectro de la escultura—. La geometría «proyectiva» de la música de Varèse y la geometría «topológica» de la arquitectura de Gehry consiguen ampliar de manera notable los rangos de lo audible y de lo construible. Más allá del uso de tallas (percusión / maquetas) y de modelos (cinta magnetofónica / diagramas CATIA) para sostener sus esculturas ocultas, Varèse y Gehry fundamentan buena parte de su actividad en una noción de esqueleto (notas «puras» / croquis) que asegura la libertad y flexibilidad de las formas. En el próximo capítulo nos ocuparemos más detenidamente de ese concepto de *esqueleto libre* y de las amplísimas perspectivas sobre lo genérico y lo específico que se derivan de su uso sistemático. Algunas escalas y espirales en el descenso y el ascenso del entendimiento pueden percibirse con mayor nitidez, si se las observa desde la lejanía y se las vislumbra como esqueléticos «moduladores» en el *back-and-forth* entre lo universal y lo particular.

8. Lawvere y Varèse. Esqueletos libres

Una de las representaciones de Jonás en el gran portal de Santa Maria de Ripoll (véase *supra* p. 107) muestra al profeta desnudo, en actitud de arrodillarse, en una imagen donde desaparece cualquier elemento ornamental y donde sólo permanece el croquis de una figura. Desvestido, casi descarnado, el esqueleto de Jonás, recién vomitado por la ballena, se encuentra limpio de todo artificio, libre de toda atadura, dispuesto a proyectarse a su prédica después de vislumbrar el poder de la divinidad. La capacidad de proyectarse en lo «otro» requiere, de hecho, una honda libertad en la configuración dispuesta a ser proyectada. Lo abarrotado de particularidades difícilmente es capaz de combinarse con otros particulares. Sólo una tela genérica, «libre», «universal», aún no impregnada de colores específicos, puede luego ser tinturada con muy diversos pigmentos. El croquis esquelético de Jonás es, en el fondo, el de cualquier hombre sometido a la duda, al miedo y al descubrimiento —sometido al descenso y al ascenso en los océanos del entendimiento—. La limpieza de la silueta, su genericidad, su universalidad, son las que permiten que ese Jonás, crudo y sin ropaje alguno, se adentre fácilmente en cada uno de nosotros. Uno de los mayores méritos de una configuración libre es su capacidad infinita de transmutación dentro de lo sensible.

El estudio sistemático de los vaivenes entre lo genérico y lo particular, entre lo libre y lo contextual, ha sido emprendido con gran éxito en la segunda mitad del siglo XX por la teoría matemática de categorías. La teoría ha sido capaz de entrever sorprendentes raíces comunes detrás de una multitud de construcciones aparentemente diversas. Elevándose siempre a lo largo de una sofisticada escala de niveles de abstracción[207], la teoría va decantando los «ropajes» ornamentales de ciertas construcciones matemáticas, hasta

207 En sus comienzos —en Estados Unidos, en los años 1950— la teoría de categorías fue tachada burlonamente de «*abstract nonsense*» (sinsentido abstracto) y se predijo su pronto ocaso. Sin embargo, lejos de morir, la teoría ha ido asegurando su lugar como una de las claras corrientes renovadoras de la matemática contemporánea. Aunque su influencia es aún marginal, el desarrollo de la teoría de categorías cuenta ya con centros estables en lugares tan diversos como Montréal, Buffalo, Chicago, Sydney, Cambridge, Aarhus, Louvain-la-Neuve, Utrecht, Génova y París.

centrarse únicamente en su comportamiento estructural dentro de clases muy generales de objetos («categorías»). En un primer nivel de abstracción, las categorías pueden entenderse como ambientes con mínimos requerimientos de coherencia para la transmisión de información, ambientes libres donde los objetos —tratados como «cajas negras», imposibles de conocer desde su interior— son caracterizados de acuerdo con su «proyectividad» (su capacidad activo-reactiva) con respecto a los demás entes de la categoría. En un segundo nivel de abstracción, se observan, más allá de flujos dados entre objetos de una categoría fija, flujos más generales («funtores») entre categorías variables, descubriéndose procesos genéricos de traslación y traducción entre campos muy diversos de la creatividad matemática. Elucidando lo «uno» dentro de lo «múltiple» —y proyectando lo múltiple desde lo uno— la teoría de categorías puede verse como el más extraordinario conjunto de herramientas técnicas del pensamiento contemporáneo para acotar algunas de las difíciles, y siempre vivas, problemáticas heredadas del *milagro griego*: los flujos del devenir, la dialéctica de la multiplicidad, los vaivenes de lo universal.

F. William Lawvere ha sido uno de los principales promotores en el crecimiento sostenido de la teoría de categorías. Desde su tesis doctoral[208], Lawvere ha insistido consistentemente en pensar *diferente*, y ha logrado situarse en un *revés* conceptual en el que priman lo sintético y lo global, alejándose de las corrientes usuales de la matemática, donde dominan aproximaciones analíticas locales, ligadas a la teoría clásica de conjuntos[209]. El pensamiento de Lawvere combina varias estrategias tendientes a captar de una manera plena el *movimiento* de los conceptos matemáticos y su sorprendente

---

208 F. W. Lawvere, *Functorial Semantics of Algebraic Theories* (Columbia, New York, 1963) (resumen en *Proc. Nat. Acad. Sci.* 50 [1963]: 869-872). Lawvere fue alumno directo de Eilenberg y Mac Lane, los creadores de la teoría de categorías (S. Eilenberg & S. Mac Lane, *General theory of natural equivalences*, *Trans. Amer. Math. Soc.* 58 [1945]: 231-294).

209 En la teoría de conjuntos, los objetos resultan cognoscibles internamente —pues son sedimentaciones de elementos— contrariamente a lo que sucede en la teoría de categorías, donde sólo la síntesis de un objeto con su entorno externo permite acceder al objeto.

interpenetración con el cosmos circundante. Ya sea «invirtiendo el antiguo programa teórico de modelar la variación dentro de una constancia eterna», ya sea rompiendo la «contradicción *irresoluble* [...] que opone metafísicamente puntos y vecindades», ya sea construyendo la «teoría de topos que permite un *back-and-forth* entre conjuntos constantes y variables»[210], Lawvere busca edificar una concepción dinámica de las matemáticas con la cual capturar, tanto el continuo devenir del mundo físico, como el continuo plegarse del tinglado de relaciones lanzado sobre el mundo. Como veremos en detalle a continuación, el proceder de Lawvere —además de contar con un extraordinario conocimiento técnico de la matemática contemporánea, al que no podremos acercarnos aquí— consiste en elevar una sofisticada red de vaivenes y oposiciones entre conceptos, cálculos y modelos, que se elonga tanto verticalmente (jerárquicamente) como horizontalmente (antitéticamente). La comprensión sintética de esa red, «bajo la guía de esa forma de dialéctica objetiva conocida como teoría de categorías»[211], es un aporte fundamental al pensamiento contemporáneo, aún en ciernes de trascender el estricto ámbito matemático de su origen.

Uno de los escasos matemáticos actuales de gran altura que se han atrevido a interpolar dentro de sus escritos referencias vagas y no disciplinarias[212] como fuente de posteriores precisiones técnicas, Lawvere ha sabido construir un difícil equilibrio entre el «vidente» asomado a los abismos («calibrando en cierta manera cuáles direcciones de la investigación son verosímilmente relevantes»[213]) y el meticuloso «escalador» que asegura cada paso en su ascensión (enfrentándose con algunos de los mayores retos técnicos de la época). En un notable artículo sobre el «futuro» de la teoría de categorías[214], Lawvere caracteriza a la teoría de categorías como

210 F. William Lawvere, «Continuously variable sets; algebraic geometry = geometric logic», *Proceedings of the Logic Colloquium 1973* (Amsterdam: North-Holland, 1975) 136 y 137.

211 F. William Lawvere, «Introduction», *Proceedings of the Halifax Conference on Toposes, Algebraic Geometry and Logic* (New York: Springer, 1972) 1.

212 Incluyendo menciones, frontalmente provocativas, a Engels, Lenin o Mao Tse-Tung.

213 F. William Lawvere, «Adjointness in Foundations», *Dialectica* 23 (1969): 281-296, 281.

214 F. William Lawvere, «Some thoughts on the future of Category Theory», *Proceedings*

> […] la primera en capturar en forma reproducible una incesante contradicción de la práctica matemática: fijar un objeto dado con precisión, más que en cualquier otra ciencia, para construir, calcular y deducir; y, sin embargo, constantemente transformarlo en otros objetos.[215]

La capacidad de la teoría de categorías de *axiomatizar* con gran nitidez[216] el *vaivén* fundamental entre consideraciones estáticas (estados, puntos, objetos) y dinámicas (procesos, vecindades, morfismos) es una de las razones profundas de su éxito. La teoría presenta un permanente *back-and-forth* entre las tres dimensiones básicas de la semiótica, enfatizando traslados y correlaciones pragmáticas (comparaciones funtoriales, «adjunciones») sobre aspectos semánticos (clases canónicas de modelos) o sintácticos (ordenamientos de tipos). En la visión de Lawvere se oponen —y crecen a partir de esa oposición— dos clases de categorías que corresponden al «Ser» y al «Devenir», entre las cuales vibra una «unidad-e-identidad-de-opuestos»[217] que da lugar a notables conjeturas matemáticas, en un terreno intermedio entre el ascenso a lo general —«desde abajo, desde el espacio real»— y el descenso a lo particular —«desde arriba, desde álgebras clasificadoras abstractas»[218]—.

Un funtor de «descenso» envía una categoría dada en una más pequeña, y, en un doble vaivén asociado (dos «adjunciones», véase *fig. 9*), aparecen dos «esqueletos» contrapuestos del Ser (en «positivo» y en «negativo»)[219] como imágenes extremas del Devenir. El *back-and-forth* —la ida y el regreso— *liberan* los ropajes ornamentales de la categoría: lo esquelético surge como una filtración estática (dentro del ser) *después* de haberse sumido en un fluido dinámico (dentro del devenir). Los esqueletos (positivo y negativo), junto con el funtor de descenso, conforman una «unidad-e-identidad-de-opuestos», donde lo que aparece como contradictoriamente fusionado

of the Como Meeting on Category Theory (New York: Springer, 1991) 1-13.

215 Lawvere, «Some thoughts…», 1.

216 Lawvere habla de «cristalinos descubrimientos filosóficos que aún impulsan nuestro campo de estudio», Lawvere, «Some thoughts…», 1.

217 Lawvere, «Some thoughts…», 2.

218 Lawvere, «Some thoughts…», 12.

219 Lawvere, «Some thoughts…», 7.

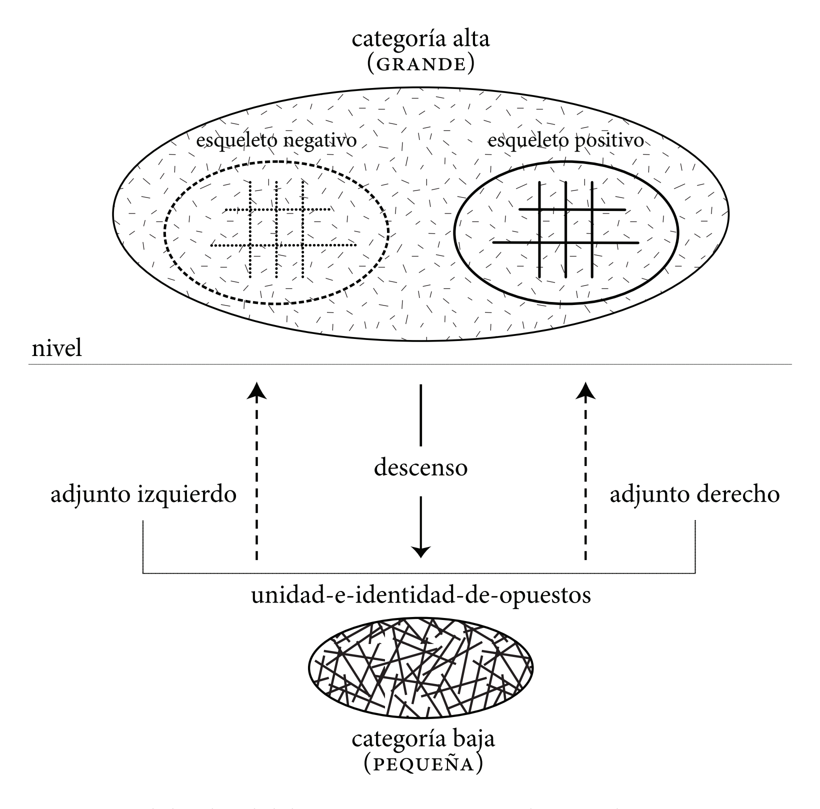


Figura 9. «Unidad-e-identidad-de-opuestos». Descensos, niveles y esqueletos según Lawvere

en un *nivel* puede ser separado y distinguido en otro. El descenso al abismo se encuentra perfectamente controlado por una estrategia jerárquica —niveles y contextos, es decir, funtores y categorías— muy cercana al pragmatismo peirceano. El «fondo de algas» en el que Pip se anega deja de ser temible si el buzo adopta una escala progresiva de inmersiones.

Sin poder nosotros anegarnos aquí en las extraordinarias construcciones, pruebas y conjeturas matemáticas propuestas por Lawvere[220], puede sin embargo vislumbrarse cómo una meticulosa

220 Los ejemplos de Lawvere recorren multitud de campos de la matemática moderna: topología general y algebraica, geometría algebraica y diferencial, estructuras algebraicas abstractas —categorías, retículos, anillos—, lógicas no clásicas, análisis funcional, física matemática, etc.

estrategia del descenso y el ascenso, combinada con una dialéctica precisa de contraposiciones, permite la *emergencia* del conocimiento (en palabras de Lawvere, «el uso explícito de la unidad y cohesividad de las matemáticas enciende la chispa de muchos procesos particulares en los que la ignorancia se torna en conocimiento»[221]). Los procesos de vaivén, la progresiva liberación de los objetos[222], la contraposición de esqueletos opuestos, permiten tomar distancia, decantar, mirar con *otros ojos*.

La «unión» entre lo estático y lo dinámico preconizada por Novalis (véase *supra* nota 17) se realiza con suma originalidad en la teoría de categorías. Una combinatoria *natural* de niveles —donde se eliminan, por ejemplo, algunos de los primeros entrelazamientos *ad hoc* de la combinatoria luliana— permite representar un mismo objeto, a la vez, como fijo (en una categoría dada) o como variable (a lo largo de sus transformaciones funtoriales). El aforismo de Schlegel que liga universalidad y transformación —«la vida del espíritu universal es una cadena ininterrumpida de revoluciones interiores» (véase *supra* nota 38)—, otra forma más de la «Gran Cadena del Ser» y del infinito «Árbol del Conocimiento» estudiados por Lovejoy (véase *supra* nota 12), encarna con precisa sofisticación en la teoría de categorías. Los universales de la teoría son siempre universales dinámicos, nunca rigidizados en un Absoluto fijo. Todo el instrumental categórico fundamental —morfismos, funtores, transformaciones naturales, croquis, límites, adjunciones, haces, esquemas geométricos— se convierte en un arsenal técnico de enorme potencia que, insospechadamente, revitaliza la dialéctica romántica entre el Ser y el Devenir.

---

221 Lawvere, «Some thoughts…», 2.

222 Un «objeto libre» en una categoría posee una definición técnica muy precisa (como todos los otros términos de la teoría de categorías que evocamos en estas páginas), pero puede verse como un objeto universal —descarnado y esquelético— con una asombrosa ductilidad proyectiva: capaz de extender, de manera única, toda su estructura formal sobre cualquier otro objeto de la categoría que calque apenas sus cimientos. Los objetos libres permiten un notable paso formal de la parte al todo, poco frecuente puesto que no toda categoría posee objetos libres. Una «adjunción» es un proceso genérico, uniforme y cohesivo de construcción de objetos libres.

Un lugar musical simultáneamente delimitado y movible, asentado y desorientado a la vez, libre y perpetuamente dinámico, es el que había imaginado Varèse para la primera ejecución de *Déserts*. En un diseño que nunca llegó a realizarse, Varèse había planeado combinar el sonido estereofónico que había intuido desde 1930[223] —parlantes fundiendo oposiciones de sonido en el espacio— con cintas magnetofónicas, orquesta y proyecciones de videos. Aún confiado, en 1954, poco antes de la *première* de *Déserts*, Varèse señalaba que

> [la] imagen visual y el sonido organizado no se duplicarán el uno al otro. En su mayor parte, la luz y el sonido trabajarán en *oposición*, de manera a producir la máxima reacción emocional. De vez en cuando, se juntarán en efectos dramáticos, para crear una sensación de *unidad*.[224]

Unidad-e-identidad-de-opuestos en la percepción auditiva y visual, la obra de Varèse vive siempre inmersa en un perpetuo *back-and-forth*. En diálogo latente con los enérgicos descensos y ascensos de Melville, Ryder y Peirce, Varèse, Lawvere y Gehry continúan («unidad») y transforman («oposición») *—a la vez—* las grandes dialécticas románticas. Aprovechando plenamente los notables avances de la técnica en el siglo XX, fácilmente discernibles tanto en la música, como en la matemática o en la arquitectura, Varèse, Lawvere y Gehry proponen novedosas configuraciones creativas que delimitan problemáticas antiguas. Los presocráticos y los románticos viven intensamente en los dúctiles logros de Varèse, Lawvere y Gehry por apresar mejor el movimiento. Por supuesto, no cesa el devenir, ni muere la historia, como algunas acomodadas corrientes culturales de moda quisieran hacernos creer. Las grandes contradicciones que han impulsado a la civilización occidental adquieren nuevas e insospechadas formas que siguen haciendo avanzar el conocimiento.

---

223 Clayson, 126.

224 Edgard Varèse, «Entrevista al *New York Herald Tribune*» [1954], Clayson, 162. Las cursivas son mías.

Una crucial *in*determinación —flexible *des*orientación en la arquitectura de Gehry, maleable *des*nivelación en la matemática de Lawvere— se encuentra también en la música de Varèse. Desde el revés, desde lo negativo, desde el «+ y –» (véase *supra* p. 54), explota una verdadera liberación de las formas. Tratando de liberarse hasta del entorno fijo de una representación musical, Varèse llegó a trabajar en una ópera utópica que pretendía romper todas las nociones de dimensionalidad. En una primera fase, *The One-All-Alone: A Miracle* debía conjugar simultáneas transmisiones de radio desde diversos lugares del planeta, con intérpretes entrelazando sus respectivos idiomas; en una segunda fase, transformada en *L'Astronome* o *Espace*[225], la ópera debía poner a un científico en contacto con otros habitantes del espacio, anticipando una suerte de misteriosa y apocalíptica radio-astronomía. La ubicua cacofonía de pitos, sirenas y sonidos de la ciudad en *Amériques* se convierte en *The One-All-Alone* en un verdadero traslape de todos los lenguajes posibles, intentando acumular, como el título lo indica, la diversidad del Todo (primero del globo terráqueo, y luego ¡del universo!) dentro de lo Uno. Utopía irrealizable y destinada al fracaso, construcción quimérica y prodigiosa, *The One-All-Alone: A Miracle* es sintomática, sin embargo, del carácter espectral, etéreo y descarnado, al que apunta la música de Varèse. La libertad y la levedad, el rápido vaivén entre los elementos, la descomposición esquelética de la arquitectura musical recorren muchas de las obras mejor logradas del compositor.

Hyperprism (1922-1923) contrapone cascadas de ritmos y abruptos cortes entre instrumentos de viento y percusión, suma disconexa de contrastantes singularidades que sirve de frágil sostén para un descarnado reticulado musical. *Intégrales* (1924-1925), en vez de desarrollar líneas temáticas o tonales, sólo yuxtapone células musicales similares, dentro de un ensamblaje arquitectónico que rompe cualquier modulación orgánica. *Arcana* desliga rasgados bajos,

225 Proyecto no realizado, *The One-All-Alone* [c. 1928-1929] tomó otros títulos (*L'Astronome*; *Espace*) bajo la influencia de Carpentier y Desnos, fue retomado con ocasión de una visita de Malraux a Nueva York en 1937 y de nuevo resucitado en los alrededores de 1946, pero terminó finalmente abandonado. Clayson, 123-124, 138. Wen-chung, 14.

disonancias y altos registros, hasta culminar en una quieta aproximación al silencio. *Ionisation* descubre equilibrios estructurales dentro de la atonalidad, anticipando una suerte de esqueleto activo-reactivo electromagnético entre instrumentos de percusión. *Déserts* introduce un sutil manejo de cuerdas sostenidas y de tonos continuos que eliminan cualquier contrapeso melódico. Con todo ello, coherente y sistemáticamente, Varèse libera el lastre histórico que se cierne sobre las correlaciones musicales. Rompe las usuales lecturas horizontales de la partitura —armonía, modulación y continuidad— pero las vuelve a inventar desde el revés de la página, invirtiéndolas a lo largo de la «línea vertical» que recorre su trabajo (véase *supra* p. 129).

El «sonido puesto en libertad y sin embargo organizado»[226] de Varèse puede verse como un anuncio profético de las estructuras libres sobre las que se eleva la teoría matemática de categorías. Si sorprende encontrar solidez en lo descarnado, es aún más asombroso entender —como lo ha *demostrado* la teoría de categorías— que es precisamente en lo esquelético donde puede hallarse la mayor fortaleza de un concepto. Gracias a la enorme capacidad proyectiva del esqueleto, este puede flexiblemente aguantar todas las transformaciones descendentes y ascendentes que se le imponen. Al igual que un arquetipo pervive indisoluble —siempre uno, siempre diverso— dentro del estudio antropológico del mito, una configuración creativa libre pervive dentro de las artes y de las ciencias con la misma fuerza proteica del *ἀρχή*, de lo primero[227]. Como intentaremos mostrarlo en el último capítulo, el interés siempre vivo de los diagramas, las escalas y los árboles de Llull radica justamente en el carácter esquelético de esos croquis, que el Doctor Iluminado moldea a lo largo de las regiones aparentemente más discordantes del universo. En consonancia con la combinatoria luliana, pero descargándola de su temporal agobio doctrinal, Varèse y Lawvere construyen nuevas y notables configuraciones de apoyo para el descenso y el ascenso del entendimiento.

226 Rich, 108.

227 De hecho, en la teoría de categorías puede también *demostrarse* que un objeto libre dentro de una categoría es un objeto «inicial» dentro de otra categoría asociada («morfismos punteados»). Lo libre es inicial, primero y arquetípico en un sentido muy profundo.

El «concepto» —en un triple sentido señalado por Cassirer[228], como modulador relacional, mixto unificador y filtro prospectivo— puede verse como uno de los articuladores fundamentales en la teoría de categorías. Relacionando y modulando, se amalgama adecuadamente la diversidad, se reconstruye lo múltiple en lo uno, se desbroza el contexto y se proyecta hacia el futuro el esqueleto obtenido. La riqueza de lo conceptual sobre lo objetual se encuentra en su maleabilidad, en su capacidad de «ida y regreso», en su vaivén formal. No es un azar el que el «arte conceptual» de mediados de los años sesenta abandonara los medios tradicionales de expresión —ligados a objetos: cuadros, esculturas— para interesarse en los mecanismos de producción y consumo de esos objetos. El concepto es variable, se encuentra en movimiento, vive en un perpetuo *back-and-forth*. En muchos sentidos, la obra de Varèse puede entenderse así como una «música conceptual». Si la modulación no es ya horizontal, puede aún contarse con una relacionalidad vertical —cercana a los «moduladores» de Moholy-Nagy, que no pretenden conseguir variaciones tonales continuas, sino modificar frecuencias y amplitudes en las técnicas de diseño—; si, en Varèse, se cree intuir en primera instancia más dispersión que unidad, puede observarse cómo una aleación unificadora subyace en el tenso sustrato eléctrico —giros y oposiciones de partículas musicales— que la música parece querer develar; finalmente, todo en Varèse es criba, deconstrucción, ruptura, proyectándose constantemente hacia adelante: «Mi obra yace en el futuro. He apenas empezado»[229].

La brillante idea de Schenker de escuchar *en vaivén* una partitura —alternando microscópicas lecturas horizontales y verticales—[230] se adapta perfectamente, tanto a las partituras musicales de

228 Nathalie Janz, *Globus Symbolicus. Ernst Cassirer: un épistémologue de la troisième voie?* (Paris: Kimé, 2001) 241-243.

229 Edgard Varèse, «Entrevista al *Courier De Pacifique*» (1937). Clayson, 145.

230 Heinrich Schenker, *Tratado de armonía* [1906] (Madrid: Real Musical, 1990) 179-180. El tratado se centra en los «grandes» clásicos y fustiga a la música moderna. Muy probablemente Schenker [1868-1935] hubiese incluido a Varèse dentro de una clase de compositores «desgraciadamente hoy nada infrecuentes, en que el autor mismo no sabe lo que escribe», Schenker, *Tratado de armonía* [1906] (Madrid: Real Musical, 1990) 180. Sin embargo, como lo

Varèse, *como* a las partituras abstractas de Lawvere. De hecho, muchas de las más novedosas ideas de Lawvere pueden describirse gracias a una alternancia sistemática entre lo horizontal y lo vertical, a un incesante vaivén descendente y ascendente entre núcleos de contradicción (objetos «leídos» estáticamente) y niveles de clarificación (transformaciones funtoriales de los objetos). El descubrimiento de contradicciones y oposiciones en un nivel horizontal dado se resuelve gracias a saltos y transformaciones verticales —mediante adjunciones o teoremas de representación— explicitándose la omnipresente «unidad-e-identidad-de-opuestos» que gobierna al pensamiento categórico. Similarmente, la primera página de la partitura de *Ionisation* combina, en vaivén, sordos enlaces verticales de gongs y címbalos (asombrosos golpes de entrada a lo inefable: compases 1, 4, 5), fragmentos horizontales de sirenas (inquietantes insinuaciones de lo arcano: compases 2-5), un corte vertical de maracas, bombos y tambores («desprendimiento» de la «obra»: compás 6) y trémolos horizontales de cajas (sustrato de los elementos: compases 1-4), hasta concluir en un *fortissimo* mixto de gong, tam-tam, triángulo y címbalo, ácido momento exotérmico en el que los electrones parecen dispararse (compás 7).

De la misma forma como los ascensos y descensos de *Ionisation* rompen ciertas arborescencias tonales, los trabajos de Lawvere consiguen romper las nociones usuales de dimensionalidad en matemáticas. De manera muy semejante a la exploración anticipada de lo microtonal realizada por Varèse, Lawvere explora lo que podríamos denominar la «microdimensionalidad» de las estructuras matemáticas ligadas con el continuo. En un amplio rango de categorías intermedias («los cálculos del $\in$-esqueleto y del $\in$-coesqueleto de un espacio»[231]), Lawvere intenta precisar los fragmentos del Devenir. Entre el + y el –, el conocimiento es medio: Lawvere construye *subtopos* de infinitesimales que sirven como representámenes no pitagóricos para los flujos del continuo. Una peculiar reivindicación de Heráclito

señala acertadamente Ramón Barce, traductor y prologuista del *Tratado de armonía*, la justeza de los análisis de Schenker trasciende sus propios prejuicios históricos.

231 Lawvere, «Some thoughts…», 10.

se encuentra inmersa en el hacer de la teoría de categorías; el río heraclíteo —siempre uno y siempre distinto— adquiere una insospechada fortaleza técnica con las construcciones universales de la teoría, particularmente con sus «objetos libres» —siempre estables, siempre proyectables—. La fragmentación, la disolución, la construcción de esqueletos libres —microtonalidad o microdimensionalidad— se oponen a codificaciones rígidas o estáticas. Una meticulosa liberación de amarres parece ayudarnos a anegarnos mejor, deliberada y conscientemente, en los hondos «fondos de algas» del continuo.

9. Gehry y Lawvere. Retículas maleables

En ciertos momentos privilegiados, la fusión de un entorno con la sensibilidad misma que lo percibe convierte al entorno en una retícula maleable, donde se pliegan las distancias y las dimensiones, y donde el movimiento ondula libremente, dentro de una geometría «pura» del espacio. En una vista de los acantilados de Douville, Proust nos muestra cómo una maleable topología de lo sensible rompe toda la métrica usual:

> El ruido nítidamente percibido de cada onda que se rompía tenía algo de sublime en su dulzura y en su limpieza. ¿No era acaso como un índice de mensuración que nos muestra, invirtiendo nuestras impresiones habituales, que las distancias verticales pueden ser asimiladas con las distancias horizontales, al contrario de la representación que nuestro espíritu realiza habitualmente; y, acercando así al cielo de nosotros, que las distancias no son grandes; que son aún menos grandes para un ruido que las cruza, como lo hacía el de esas pequeñas ondas, puesto que el medio que debe atravesar es más puro? Y en efecto, si se retrocedía sólo dos metros de la caída, no se distinguía ya ese rumor de olas al cual doscientos metros de acantilado no le habían quitado su delicada, minuciosa y dulce precisión.[232]

El medio «puro» del abismo transmite la «limpieza» y «dulce precisión» de los sonidos. «Invirtiendo» la sensibilidad, doscientos

232 Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* t. III, 290 (Paris: Gallimard [Pléiade, ed. Tadié], 1988), (esta traducción literal es mía).

metros de caída vertical perturban menos el sonido que dos metros de retroceso horizontal. Un «índice de mensuración» diferente nos acerca a las alturas. Douville, cuya variada etimología evoca minuciosamente Proust ocho páginas antes —*donvilla*, «al pie de grandes alturas»; Escalecliff en el siglo XIII, «la escala del precipicio»; o d'Ouville, «de las Aguas»[233]— es uno de esos lugares privilegiados de cruce, donde se trastocan las distancias aparentes, donde se combinan los elementos («alturas», «formas de *aqua*», «rocas»[234]) y donde puede accederse a una geometría mucho más «real» y maleable del mundo. Escalando y hundiéndose en el precipicio, se compenetra el hombre con la trama esquelética que lo envuelve, invierte su peso, precisa cristalinamente su sensibilidad, moldea las formas y libera su imaginación.

No es de extrañar que Frank Gehry haya llegado a sentirse profundamente atraído por la sinuosa y arquitectónica frase de Proust —una finísima filigrana con múltiples pliegues y despliegues que ciernen la atención del novelista hasta aprehender los componentes más elementales de la sensibilidad dentro de un decantado tejido universal—. Como señala el arquitecto norteamericano,

> Hoy observo las urdimbres. Y las veo arquitectónicamente, mientras que antes no las veía de esa manera. Cuando conduzco, oigo ahora a Proust. Leí a Proust hace treinta años. Lo recorrí con esfuerzo; no estaba listo. Ahora literalmente me enloquece. Lo oigo una y otra vez. Cuando describe el pueblo, cuando describe el cuarto, cuando describe las colinas, el cielo.[235]

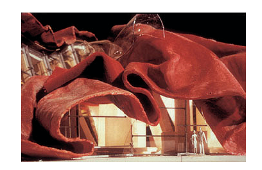
El *back-and-forth* de la frase proustiana se encuentra transpuesto en la sinuosa arquitectura de Gehry. El poder del movimiento en su obra puede percibirse con enorme fuerza en la red de croquis, diseños y modelos para la *Residencia Lewis* (1985-1995, no construida), una red esquelética de formas libres, precursora de la ulterior explosión del *Guggenheim Bilbao*. La saga de la residencia

---

233 Proust, 282-283.

234 Proust, 282-283.

235 Gehry, 44.



Residencia Lewis. Frank Gehry. 1993

(«la cosa más importante en mi vida»[236]) entrelaza un triple vaivén: los altibajos y contraórdenes de un generoso pero complicado cliente, la experimentación flexible del arquitecto, liberada de cualquier cadena, y una volcánica eclosión de plegamientos estructurales y entreveraciones de múltiples materiales. En una notable secuencia fotográfica[237], los modelos de la *Residencia Lewis* evidencian —desde los ensayos tímidamente dinámicos de 1991, hasta el paroxismo ondulatorio de 1995— fantásticas metamorfosis de ideas y materiales. Los primeros desplazamientos de líneas rectas, rectángulos y cubos son escondidos con cubiertas onduladas, luego parcialmente integrados al plegamiento de los techos, y finalmente substituidos por el solo vaivén de las formas. Dos ensayos en la resolución final del invernadero planeado para la residencia muestran la riqueza inventiva de la imaginación de Gehry: una verdadera «unidad-e-identidad-de-opuestos» consigue *pegar continuamente* fragmentos de rectas y de curvas, planos y superficies plegadas, espacios leves y pesados, aperturas luminosas y escondrijos, limpieza y sobrecarga. El equilibrio de los opuestos consigue una plena indeterminación del lugar y propende a su liberación formal. Un verdadero *rock-and-roll* de columnas a través de una gran vitrina inclinada parece querer volver a encarnar las dinámicas de Duchamp, contrastando con el acabado en cera roja de las cubiertas adyacentes, digno de los más fruncidos terciopelos de Visconti. Un segundo acabado de las cubiertas —un mixto de papel y resina labrado con un buril computarizado— exhibe las *curvas de nivel* de la estructura, explicitando nítidamente la arrugada topografía, repleta de ascensos y descensos, de la arquitectura de Gehry.

Al igual que las hondas redes lógicas de Peirce construyen una nueva topografía del saber, al igual que los empastes quebrados y los craquelados de Ryder descubren una desapercibida topografía del mito, o al igual que los densos estratos de la técnica ballenera en

236 Según Gehry, 133.

237 Gehry, 128-129.

Melville nos adentran en una sorprendente topografía metafísica, un siglo después los diseños de CATIA elevan una *topografía del movimiento* previamente insospechada. La *edificación* del movimiento —ya no restringida a un desliz planar euclideano, sino extendida a un proyectable vaivén tridimensional— se libera de sus amarres bidimensionales y, asistida por el computador, se moldea dinámicamente a lo largo de una dimensión adicional. Gehry nos pasea por una nueva forma de *roller coaster* (véase *supra* p. 126), impensable hace sólo una década. Las elevaciones y vistas axonométricas de la *Residencia Lewis* o del *Walt Disney Concert Hall* (1987-2004)[238] muestran cómo parece *invertirse* el peso de las estructuras: el descenso en el *roller coaster* otorga un nuevo impulso para el ascenso, y conviven de cerca —en una topología del pliegue que parece romper los mandamientos canónicos de la resistencia de materiales– picos con caídas de nivel, montañas con valles, regularidades con singularidades.

Los moduladores de Moholoy-Nagy reviven en las retículas electrónicas producidas por CATIA. El espacio se modula de tal manera que fuentes y vórtices, concavidades y convexidades, ángulos obtusos y agudos, rectos y versos, ascensos y descensos se unen indisolublemente unos con otros, en una atracción casi física entre el «+ y –». La elevación sur del modelo final para la *Residencia Lewis* contrasta la silueta horizontal de un pez (prolongada en otro molusco sobre los techos agitados) con los bloques verticales de cuatro «centinelas» más hieráticos (sala, comedor, estudio, dormitorio). Las elevaciones Este y Oeste contraponen descensos orgánicos (cubiertas del invernadero y vestíbulo de entrada) con inclinaciones lineales ascendentes (espiral de miradores encajonados). La elevación Norte une las «contradicciones» en una suerte de «fuente progresiva» de las formas, donde las superficies plegadas parecen poder emanar de una torre central de cubos y cilindros.

En uno u otro disfraz, la mayoría de los experimentos de Gehry en la *Residencia Lewis* adquieren luego carta de ciudadanía en los ondulantes contrastes del *Guggenheim Bilbao*. Los Grandes Vidrios del

238 Gehry, 152.

atrio se oponen a enormes masas esculturales, pero —en una tirante unidad de opuestos— conforman una flotante cortina de continuidad con el entorno. Como en algunos momentos privilegiados de la intuición estética de Proust, donde se barren las fronteras y se suprimen todas las demarcaciones —la sonata de Vinteuil, donde Swann imagina un piano «inconmensurable, casi del todo desconocido», con un continuo de «millones» de notas[239]; la visión de Carquethuit de Elstir, una y múltiple, «donde el mar entra en la tierra, donde la tierra es ya marina»[240]; el septeto de Vinteuil, donde se extienden coloraciones «notas por notas, toques por toques», «pegando en una armadura indivisible fragmentos dispersos»[241]— sólo se consigue ver la realidad «tal cual es», precisamente cuando se realiza un *doble* movimiento de acercamiento y distanciamiento —enfoque y desenfoque, pegamiento y separación, ascenso y descenso—. La música «inconmensurable» de Varèse, la lógica categórica de Lawvere, la arquitectura plegada de Gehry viven plenamente en ese complejo vaivén, en un meticuloso *back-and-forth* con el cual intentan atrapar la continuidad de sonidos, conceptos y movimientos que les envuelven.

Con Gehry, la construcción de estructuras materiales a gran escala alcanza una dúctil maleabilidad que parecía reservada, en dimensiones similares, a la edificación de estructuras conceptuales o artísticas. Gehry va y viene entre lo descarnado y lo muy concreto —filtrando y liberando desde la distancia sus croquis en «negativo»[242], sedimentándolos y enriqueciéndolos luego con una

239 Proust, t. I, 344.

240 Proust, t. II, 193.

241 Proust, t. III, 759.

242 La elevación de un edificio desde el «revés», invirtiendo las caídas de la estructura, había sido objeto de los *modelos antifuniculares* (también llamados «polifuniculares» o «estereostáticos») de Gaudí, para la construcción de la iglesia de la Colonia Güell. Los modelos antifuniculares, anchas telas de lona tensadas con pesas, servían de maquetas tridimensionales, en negativo, para poder asegurar el sostén real, en positivo, de las curvaturas del templo; se tomaban fotos de los modelos y se las giraba ulteriormente 180 grados, para obtener los *croquis* de resistencia de la estructura, que luego Gaudí redibujaba. Los modelos antifuniculares establecen una fascinante dialéctica entre lo positivo y lo negativo, y resaltan la continuidad de la naturaleza (el + unido con el -), crucial inspiradora de la obra gaudiniana. A pesar de muchos

panoplia contrastante de materiales— y consigue que el vaivén permanente del océano se convierta en el suyo propio, en el del navegante. En dos grandes proyectos en curso, empezados a diseñar en 1998, el *Guggenheim New York*[243] y el *Venice Gateway*[244], se integran completamente las construcciones con el borde del agua (East River, cuenca del aeropuerto de Venecia), intentando hacerlas flotar continuamente con el entorno[245]. La prominencia del elemento acuático sirve para expandir muchos de los procesos de flujo siempre presentes en la arquitectura de Gehry. La luz «líquida» que puede percibirse en la vecindad del agua se moldea a través de nuevas, y aún más imponentes, cortinas de vidrio, se identifica con los pliegues de las cubiertas y se disuelve dentro de enormes espacios sin barreras. Todo es cruce, tránsito y frontera.

Las deformaciones plásticas del espacio, en Gehry, evocan la maleabilidad del color en Rothko: así como los fluctuantes espacios intermedios del pintor (difuminaciones horizontales progresivas de color puro) equilibran el fondo y la cima de las telas, las mudables coloraciones intermedias del arquitecto (cortinas de luz y fisuras espaciales) equilibran el contraste de formas y acabados de los edificios. El *espectro translúcido* de la arquitectura de Gehry constituye uno de sus mayores encantos: la visión nunca se choca con un panel completamente cerrado, y siempre puede extenderse a lo largo de una curva, de una hendidura, de un ventanal. El *Gran Vidrio* de Duchamp se convierte en una maleable retícula repleta de puntos de fuga. Los extraordinarios paneles de vidrio curvado de la *Condé Nast Cafeteria* (1996-2000)[246] nos permiten imaginar

---

acercamientos que pueden establecerse *a posteriori* entre las ideas y las prácticas de Gehry y de Gaudí, parece que el arquitecto norteamericano no llegó a ser influenciado por el catalán.

243 Ragheb, 258-263.

244 Gehry, 288-291.

245 El flotamiento no es sólo metafórico: Edwin Chan, jefe de diseño en la firma Gehry, anuncia, en el proyecto de Venecia, que «tendremos un gran cuarto (lo sabemos de antemano) que flotará sobre el agua». El *Venice Gateway*, «literalmente en el agua, tendrá una suerte de ambigüedad entre espacio interno y espacio externo, así como es seco y húmedo a la vez». Gehry, 289.

246 Ragheb, 237-243.

los interminables vaivenes de una geometría invisible del aire. La función liberatoria de los pliegues y de los quiebres es muy real y amplía notoriamente el campo de la percepción.

La dinámica variabilidad de los signos, al ser iluminados desde diversos ángulos, se plasma con fuerza en la conceptualización matemática según Lawvere. De hecho, la teoría matemática de categorías puede entenderse como una red «canónica» de focos de luz para detectar las condiciones estructurales de proyectividad —maleabilidad y estabilidad, multiplicidad y unidad— de los conceptos matemáticos. Un mismo concepto no encarna en un solo ente fijo, sino que toma formas muy variables a lo largo de toda una jerarquía de categorías diferentes[247]. Como una malla flexible que permite todo tipo de deformaciones sin perder, sin embargo, su permanente firmeza, la teoría de categorías se extiende dúctilmente sobre el universo de las correlaciones matemáticas. Un plegamiento contextual dado (por ejemplo, el poder «alegórico» de un anillo de polinomios) se descubre como estructuralmente idéntico a otro pliegue (por ejemplo, el poder «suavizador» de una topología discreta), cuando se detecta que ambos movimientos pueden describirse gracias al comportamiento uniforme de los «objetos libres». Un vaivén algebraico (por ejemplo, un cálculo de residuales en conjuntos ordenados) se identifica morfológicamente con un vaivén lógico (por ejemplo, un cálculo implicativo), si se les devela como un par de «adjunciones»[248]. Un libre contrapunto subyace a la

---

247 Por ejemplo, un «objeto inicial» en una categoría arbitraria —el cual, en caso de existir en una categoría determinada, debe poder «proyectarse» de manera *única* en *todo* otro objeto de esa categoría— puede encarnar tan multiformemente como en un objeto vacío (en la categoría de conjuntos), en un singleton (en la categoría de grupos), en el conjunto de los naturales (en la categoría de conjuntos infinitos), o en el anillo de los números enteros (en la categoría de anillos conmutativos). Los cuatro objetos señalados, tan *aparentemente* diversos, poseen *exactamente* el mismo comportamiento estructural dentro de cada una de sus categorías respectivas.

248 Para una introducción a la teoría de categorías puede verse F. W. Lawvere & S. Schanuel, *Conceptual Mathematics. A First Introduction to Categories* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997). Trad. ital. *Categorie. Una Introduzione alla Matematica*, (Padova: Muzzio, 1994). La publicación italiana, anterior a la del original mismo en inglés, es sintomática del desapego

cacofonía de las formas. Más allá de una topografía caótica, un lento fluir de placas tectónicas explica la agitación del relieve. Un mismo tipo de movimientos roncos en el fondo del océano se esconde bajo el destello de olas de distinta altura en la superficie.

En los meandros del devenir, Lawvere consigue *cribar* diversas construcciones técnicas y delinear algunos arquetipos detrás de la movible polisemia de la creatividad matemática —bosquejar el tronco del árbol detrás de la división de las ramas y de la frondosidad de las hojas—. Una incisiva axiomatización[249] muestra cómo Lawvere filtra sintéticamente (mediante conceptos categóricos) el más paradigmático de los ámbitos analíticos (la teoría cantoriana de conjuntos), y cómo reconstruye una enorme parte de las «floraciones» locales ligadas a elementos conjuntistas como ligeras vibraciones del gran esqueleto categórico global. Una meticulosa decantación de argumentos diagonales[250] ubicuos en matemáticas (teorema de Cantor, paradoja de Russell, teoremas de punto fijo, teorema de incompletitud de Gödel) muestra que, en categorías con suficiente poder de representación de la funcionalidad (categorías «cartesianas cerradas»), la maleabilidad de un objeto asegura *teoremáticamente* su despliegue potencial[251]. Otra destilación de extrema finura[252] muestra cómo los cuantificadores fundamentales

de Lawvere por «fijar» su pensamiento en el texto rígido de una monografía. En cambio, cerca de 40 artículos «proféticos», inundados de conjeturas y programas de trabajo, impulsan su producción.

249 F. W. Lawvere, «An Elementary Theory of the Category of Sets», *preprint*, 1964 (resumen en: F. W. Lawvere, «Proceedings of the National Academy of Sciences» 52 [1964]: 1506-1511). Una anécdota cuenta cómo Eilenberg le habría entregado esos primeros trabajos a Mac Lane, donde se pretendía *hacer* teoría de conjuntos sin elementos, para ver si su colega podía entender las «locuras» de su alumno. Se trataba realmente de una apuesta muy arriesgada y atrevida —*invertir lo analítico*, pensándolo sintéticamente— que pudo sin embargo ser coronada con un sorprendente éxito técnico.

250 F. W. Lawvere, «Diagonal arguments and cartesian closed categories», *Springer Lecture Notes in Mathematics* 92 (1969): 134-145.

251 *Maleabilidad*: para un objeto dado J, existencia de un endomorfismo *sin* puntos fijos; *despliegue potencial*: para todo otro objeto X, inexistencia de un morfismo de X *sobre* la potencia J^X.

252 F. W. Lawvere, «Quantifiers and sheaves», *Actes du Congrès International des Mathématiciens*, 1 (1970): 329-334.

de la lógica (universal / existencial) surgen como adjuntos (derecho / izquierdo) en un proceso muy genérico de composicionalidad algebraica —dentro de categorías cartesianas cerradas con capacidad adicional para representar uniformemente la subordinación («*topos*»)[253]—. Detrás de los resultados técnicos obtenidos resalta una honda flexibilidad, propia del *back-and-forth* categórico entre altos niveles de abstracción y precisos estratos de ejemplificación matemática. La teoría de categorías vive en una escala permanente de ascensos y descensos, entre las «regiones más transparentes» de lo conceptual y los más detenidos y recargados dominios de lo calculatorio. En ese *translúcido vaivén*, dialogan con naturalidad Gehry y Lawvere, con sus croquis, con sus curvas de nivel, con sus pliegues, con su dialéctica unidad de los opuestos.

Restringiéndose a un universo técnico acotado como es el conglomerado de la creatividad matemática, la teoría de categorías ha ayudado a precisar las maleables mallas reticulares con las que tendemos a captar más generalmente el mundo, a comienzos del nuevo siglo. Dentro de la teoría de categorías, el pensamiento de Lawvere ha logrado hacer aflorar, además, una precisa «unidad-e-identidad-de-opuestos», una dialéctica dinámica y «reproducible» (gracias a la acotación técnica de los objetos «libres» y a la ubicuidad de las «adjunciones» asociadas) que tensa las redes y que impulsa la creatividad. Red y libertad se convierten en términos inseparables, y sustentan los sueños de transformación del conocimiento. Sin embargo, si la visión contemporánea de un mundo «en red» tiende a invadir así, más penetrantemente, todas las esferas de la actividad humana, es sano recordar —con Valéry— cómo los árboles relacionales del conocimiento y sus proyecciones utópicas han venido jalonando desde siempre el decurso de la humanidad:

> Releed el Génesis. Desde el umbral del libro sagrado, desde los primeros pasos por el primer jardín, ved aparecer el sueño del Conocimiento y el de la Inmortalidad: esos bellos frutos del árbol de la vida y del árbol de la ciencia nos atraen todavía y siempre. Algunas páginas más lejos, encontraréis en la misma Biblia los sueños de una

253 *Subordinación uniforme*: representabilidad del funtor subobjetos.

> humanidad toda unida y que colabora en la construcción de una torre prodigiosa. «Eran un solo pueblo y tenían una misma lengua...» Todavía lo soñamos ahora.
>
> Encontraréis ahí también la historia extraña de aquel profeta que, tragado por un pez, pudo moverse por el espesor del mar...
>
> Actuar a distancia; hacer oro; trasmutar los metales; vencer a la muerte; predecir el porvenir; desplazarse por entornos vedados a nuestra especie; hablar, ver, entender, de un extremo del mundo al otro; ir a visitar los astros; realizar el movimiento perpetuo —qué sé yo—: hemos hecho tantos sueños que la lista sería infinita. Pero el conjunto de esos sueños forma un extraño programa cuya persecución parece ligada a la historia misma de los seres humanos.
>
> Todos los proyectos de conquista y de dominación universales, sean materiales o espirituales, en él figuran. Todo lo que llamamos civilización, progreso, ciencia, arte, cultura... se remite a esa producción extraordinaria y de ella depende directamente.[254]

Una impactante prefiguración de Varèse se encuentra en las palabras de Valéry: «entender, de un extremo del mundo al otro» —como en la interpretación planetaria de *The One-All-Alone*—, «ir a visitar los astros» —como en los vacíos interestelares de *Arcana*—, «transmutar los metales» —como en la licuefacción musical de *Density 21.5*—, así como otros «tantos sueños», constituyen la urdimbre utópica de las composiciones de Varèse. El ascenso hacia la infinitud —la concreción del piano «inconmensurable» intuido por Proust— impulsa la obra del compositor franco-americano. Es imposible no imaginar también a Gehry como otro alquimista contemporáneo: «actuar a distancia», «desplazarse por entornos vedados», «realizar el movimiento perpetuo», ¿no es lo que asombrosamente se ha conseguido ya con el *Guggenheim Bilbao* y lo que articula el arquitecto hacia el futuro? La transmutación de estructuras y materiales en la obra de Gehry expugna «entornos vedados» para la escuadra y la plomada. Por su parte, Lawvere construye el «árbol de la ciencia» y eleva el esqueleto de una «torre prodigiosa» donde aflora

254 Paul Valéry, «La Crise de l'Esprit» [1919], *Oeuvres I* (Paris: Gallimard, 1957) 1008.

una «misma lengua»: las construcciones universales obtenidas en la teoría de categorías (fragmentos *reales* de los «proyectos de conquista y de dominación universales») unifican la multiplicidad de las matemáticas y sirven para explicitar el tronco de la disciplina. Varèse, Gehry, Lawvere —como todos los verdaderos integrantes de eso «que llamamos civilización, progreso, ciencia, arte, cultura»— se *proyectan* hacia adelante, en una suerte de espiral contrahecha, surcada de constantes altibajos, ascensos y descensos, pero que, al fin y al cabo, encuentra su razón de ser en el *distanciamiento*. En el espacio y en el tiempo se trascienden tanto lo local como lo acotado en el presente.

Los navegantes de la cultura surcan hondos abismos, hundiéndose en ellos, emergiendo, elevándose luego. Obras mayormente marcadas por el descenso —Melville, Ryder, Peirce— o por el ascenso —Varèse, Lawere, Gehry—, éstas encuentran toda su plenitud en el *doble* vaivén vertical que las recorre. En «la historia extraña de aquel profeta que, tragado por un pez, pudo moverse por el espesor del mar» se encuentra la «cifra» de la utopía. Gloria y miseria de la empresa humana, los esfuerzos del hombre por escapar de sus limitantes, y por tratar, *contra natura*, de «moverse por el espesor del mar», constituyen finalmente su firme herencia. La extraordinaria complejidad de la retícula que se va construyendo así, a lo largo de los siglos, explota —querámoslo o no— con la inmensa y contradictoria riqueza del siglo XX. No sólo una pormenorización extrema de lo disciplinar refina la trama de la retícula: una insospechada maleabilidad conseguida en la mayoría de los dominios del conocimiento (en sentido amplio: ciencias *y* artes) permite también el adecuado plegamiento de la retícula, para acercarse a los más recónditos escondrijos de la realidad y de la imaginación.

La mallas creativas de Varèse, Gehry y Lawvere incorporan un doble enramado flexible. Tanto el nuevo tipo de hebras «sintéticas» con las que se trenzan las retículas —percusión, sirenas, magnetófono; objetos libres, funtores, adjunciones; materiales industriales, filamentos vítreos, hilazas computacionales— como el sistemático bordado en *back-and-forth* del tejido —atento a urdir desde el revés de la tela, a combinar densos nudos de contradicción con esqueletos

sin zurcido, a superponer innumerables cruces en una misma vecindad, a «indeterminar» la prevalencia de un patrón— permiten la elasticidad de la urdimbre y ayudan a asegurar su maleabilidad.

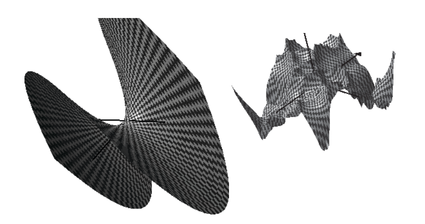


Figura 10. Retículas maleables: la contemporaneidad plasmando un mundo «inconmensurablemente» complejo

10. Descensos y ascensos del entendimiento. *Ars combinatoria*

En marzo de 1305, en la occitana Montpellier, en el cenit productivo de una larga vida —llena de combativos altibajos— encontramos al inagotable Ramon Llull, sentándose a escribir y difundir, en otro tratado más, los que confía ser los hondos principios y aciertos de su *Arte*. En medio de una enorme malla de manuscritos que alcanzarían a conformar más de doscientos tratados en todos los dominios del saber, surge el *Liber de ascensu et descensu intellectus*, hermoso y fascinante canto a las virtudes dinámicas de un intelecto *sistemáticamente* en movimiento —siempre elevándose y hundiéndose, en vaivén, siempre iterando el ascenso y el descenso—. Llull combina tres escalas por donde transita el entendimiento (*primera*: piedra, llama, planta, animal, hombre, cielo, ángel, Dios; *segunda*: acto, pasión, acción, naturaleza, sustancia, accidente, simplicidad, composición, individualidad, especie, género, ente; *tercera*: sensibilidad, imaginación, duda, creencia, intelección)[255] y elabora con ellas una compleja urdimbre de oscilaciones y correlaciones entre lo general y lo particular, así como entre los más diversos modos del conocer. Trabajo de autodidacta, a la vez imitativo y fresco como todo quiebre construido en

255 Ramon Llull, *Libro del ascenso y descenso del entendimiento* [1305] (Madrid: La Rafa, 1928). Un bello grabado [Valencia, 1572] que representa las escalas lulianas del entendimiento puede encontrarse en Luis Vega, *Artes de la razón. Una historia de la demostración en la Edad Media* (Madrid: UNED, 1999) 199.

las fronteras de la academia, la *combinatoria* luliana se eleva sobre la utilería artificial propia de una época —la tradición aristotélica matizada por sus grandes comentaristas árabes— al tiempo que consigue trascenderla y proyectarla hacia el futuro —insistiendo tercamente en el interés de un conocimiento *sistémico* de la realidad donde se entrelazan sin fin *redes de redes*—. De hecho, en el transcurso posterior de la cultura (aún en avances actuales en cibernética de segundo orden) renacen inevitablemente los *esqueletos* lulianos —letras simbólicas, diagramas, ruedas, árboles, escalas— como representantes privilegiados de los altibajos de la humanidad por develar los croquis del universo, por bosquejar lo uno dentro de lo múltiple, por tratar utópicamente de apresar el movimiento.



Ascenso y descenso del entendimiento.
Ramon Llull.

El *Libro del ascenso y descenso del entendimiento* nos muestra a Llull en perpetuo movimiento, simultáneamente delineando lo más genérico y universal y sumergiéndose en lo más infinitesimal y particular. En las nueve «distinciones» de la obra, en cada una de sus ochenta «cuestiones», y casi en cada uno de los *párrafos* de una obra meticulosamente arquitectónica, asciende o desciende el entendimiento. Pero, aún mejor, a menudo Llull asciende *y* desciende *a la vez*, en magníficas secciones donde el conocimiento se acerca a ciertas formas de plenitud *gracias* a su pleno vaivén: «así como el entendimiento para formar ciencia empieza a *ascender* en

la primera grada, para perfeccionarla *desciende* hasta la misma»[256]. A lo largo de una creativa dialéctica que da lugar a mediaciones y terceridades, la liberación del ascenso (abstracción) y el enriquecimiento del descenso (concreción) *flexionan* las cosas, los entes, los conceptos. Desarrollando una jerarquía de imágenes que hubiese fascinado a Borges, Llull nos lanza a un asombrosamente contemporáneo *roller-coaster*, repleto de sugerencias «intertextuales»:

> También inquiere el entendimiento si la vista ve la *especie*, y por ella ve el objeto, o si sólo ve el objeto y no la *especie*. Y entonces *desciende* a considerar que el hombre en el espejo ve la imagen de su cara, sin ver su cara; pero la imaginación, aunque el hombre tenga cerrados los ojos, imagina la cara del mismo hombre, aunque no imagine la imagen que fue vista en el espejo; y por este medio el entendimiento conoce que la vista no ve la cara del hombre, sino su semejanza, y entonces *asciende* a la imaginación, que es más general que la vista, la cual imagina la imagen del espejo y la cara, y así comprende el entendimiento que, mucho mejor que la imaginación, percibe la *especie* y la cara, y que con la *especie* percibe y entiende la cara.[257]

En un contexto que distingue al menos cuatro estratos de representación, Llull pone a dialogar una cara, su reflejo en un espejo, la imagen de ese reflejo en nuestra mente, y la imaginación conjunta de la imagen, el reflejo y la cara. Sin construir aún una correlación semiótica estable[258] entre esos fenómenos, resalta sin embargo ya en Llull el agitado *movimiento* detrás de todo entendimiento. Es fundamental allí el *proceso* de comprensión: las percepciones —en vaivén— liberan los objetos del entendimiento y delinean sus escorzos (ascenso) para luego enriquecerlos con detalles (descenso) o, viceversa, se sumergen en una trama infinitesimal (descenso) para detectar en ella una urdimbre genérica (ascenso). Reflejo de la movilidad luliana es la permanente

256 Llull, 40. Las itálicas provienen de una traducción española del siglo XVIII, que parecía querer resaltar tipográficamente las armonías permanentemente presentes en la obra.

257 Llull, 99-100.

258 Correlación triádica entre signo, representación e interpretación, que precisarían poco después los lógicos escolásticos medievales, y que tomaría forma definitiva en la semiótica de Peirce.

duda que recorre el *Liber de ascensu et descensu*: siempre «dubitativo», «en duda», «dudando», «obligado a dudar», el entendimiento se libera de todos los amarres y «no se siente atado, ni forzado»[259]; el distanciarse y aproximarse, el alejarse y acercarse, el subir y bajar —en suma, un permanente *back-and-forth*— aseguran la honda flexibilidad del sistema luliano. Un hermoso mote de Llull, «desciende para poder más ascender»[260] subyace detrás de todos los protagonistas que hemos estudiado en estas páginas. Buen conocedor de las cartas marinas de su época[261], Llull navega con maestría en aguas agitadas, a la manera de Melville o Gehry, navegantes reales en el océano, Ryder o Varèse, navegantes en espacios siderales, o Peirce o Lawvere, navegantes en el continuo. Ya sea hundiéndose explícitamente en el fondo de los abismos para poder luego mejor ascender —el caso de Melville, Ryder y Peirce, paradigmas de la exploración romántica del Yo contrapuesto al Mundo en una «unidad-e-identidad-de-opuestos»—, ya sea invirtiendo implícitamente el vaivén y elevándose a altas cúspides para poder luego mejor descender —el caso de Varèse, Lawvere y Gehry, paradigmas del vuelo «inconmensurable» del siglo XX—, en cualquiera de los dos movimientos *permanece* siempre un nítido y esquelético *back-and-forth*, *independientemente de la direccionalidad* de la moción. Ya sea confiando en el progreso, ya sea seguros del fracaso, lo fundamental es el vaivén abismal entre lo dado y la utopía, un vaivén que siempre ha jalonado a la cultura, como lo recordaba Valéry, y que hemos intentado hacer emerger —combinatoriamente— en literatura, pintura, filosofía, música, matemáticas y arquitectura.

259 Llull, 53. La «duda» es una de las gradas específicas de la tercera escala luliana del entendimiento.

260 Llull, 24.

261 La cartografía se había convertido en el medioevo en una especialidad de Mallorca, isla natal de Llull y a la que siempre terminaba regresando después de sacudidas travesías. Según Llull, «la navegación nace y se deriva de la Geometría y de la Aritmética, puesto que la nave que en un momento se encuentra en un lugar, en otro momento está en un lugar diferente». *Ars generalis ultima* [1305-1307], citado por Josep Sureda Blanes, *Ramon Llull i l'origen de la cartografia mallorquina* (Barcelona: Dalmau, 1969) 32. La navegación luliana es, así, una ciencia de lo uno y de lo múltiple, en plena consonancia con la navegación propuesta en este ensayo.

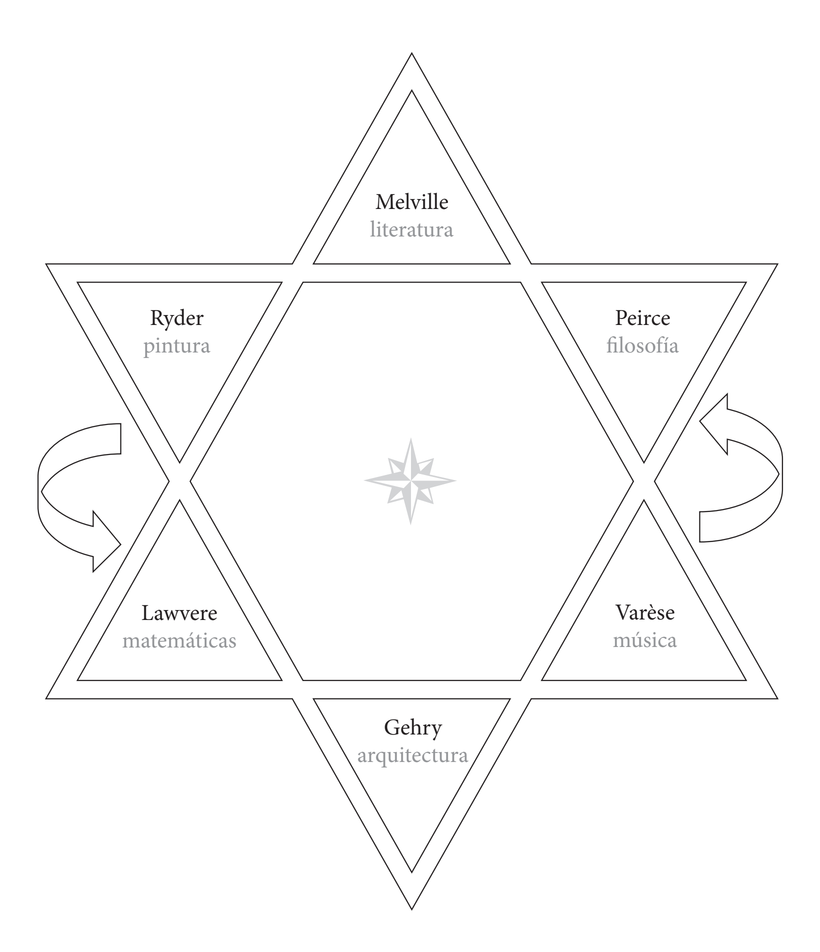


Figura 11. Figura Salomonis. Croquis de una combinatoria de descensos y ascensos en abismos de la modernidad

Si los quiebres de lo tonal en Varèse, las rupturas de lo analítico en Lawvere y los cortes de lo cuadriforme en Gehry pueden verse como subrepticios residuos de uno de los más hondos aportes del siglo XX —la introducción de «cuantos» formales y estructurales en todos los dominios del saber—, y si éstos *parecen* oponerse a la escritura aluvional de Melville, a los gruesos emplastos de Ryder y al continuo metafísico de Peirce —residuos de los grandes oleajes del romanticismo—, resulta *en el fondo* que la oposición es mucho menos determinante de lo que podría parecer a primera vista. Tanto

los unos (*rectos*) como los otros (*versos*) tratan de responder a las mismas problemáticas: cómo ligar la estática y la dinámica, el reposo y el movimiento, los sólidos y los fluidos; cómo integrar lo uno y lo múltiple; cómo pegar y quebrar a la vez; cómo simultáneamente alisar y ramificar. Si las respuestas creativas naturalmente difieren, esto sólo se debe a la multiformidad de los instrumentarios puestos en juego. Subsiste, sin embargo, detrás de la diversidad, un mismo vaivén estructural que tensa las mallas de la creación: un ronco y potente *back-and-forth* entre formas de genericidad y de particularidad —lo indeterminado y lo determinado, lo esquelético y lo encarnado, lo libre y lo fijado, lo maleable y lo rígido— que no deja nunca de *iterarse* y que da lugar, en cada nueva iteración, a nuevos estratos del conocimiento. Múltiples reveses y simetrías tensan la malla del entendimiento, pero un mismo movimiento de plegamiento es el que recorre quietamente las fibras del tejido.

Reflejo de los abismos naturales, el hombre descubre los abismos del pliegue. Contrasta las bondades de la lisura, la representación conforme y la continuación analítica, con los altibajos del pliegue, las singularidades y los residuos. Opone la estabilidad de un fluido en reposo con la agitación de vórtices y fuentes. Construye urdimbres, redes, retículas, y observa detenidamente la verticalidad. *Topologiza* lo intermedio:

> Entre la dureza rigurosa del cristal, geométricamente ordenado, y la fluidez de maleables y deslizantes moléculas, existe un material intermedio [...]: vela, tela, trapo, estofa, piel de cabra o de cordero: pergamino, cuero escorchado de un ternero desollado: vitela, papel flexible y frágil, lanas y sedas, todo tipo de variedades planas o torcidas en el espacio, envolturas del cuerpo o soportes de la escritura, que pueden fluctuar como una cortina, ni líquida ni sólida, cierto, pero que participa de los dos estados. Plegable, desgarrable, extensible... topológico.[262]

Una viva dinámica de lo intermedio, del *back-and-forth*, del tráfico entre los elementos, recorre las cortinas de vidrio y las cubiertas plegadas de Gehry, las evanescentes marinas curvadas de Ryder, las

262 Michel Serres, *Atlas* (Paris: Flammarion, 1996) 45.

adjunciones y los conjuntos variables de Lawvere, las ondulaciones abismales de Melville, las ionizaciones y las transubstanciaciones de Varèse, el *musement* elástico de Peirce. Espacio de cambios, intercambios, interferencias, mediaciones, terceridades, como lo perfila el *Atlas* de Serres, el espacio cultural contemporáneo —resultado de un *continuo plegamiento* desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX— *potencia* muchos de los *tránsitos* fundamentales de la humanidad.

Sin necesidad de recurrir a acomodadas reivindicaciones de lo mixto y de lo conjuntivo exhibidas por diversas corrientes «post», es fascinante tomar conciencia, por ejemplo, de la lacerante contemporaneidad de un Llull mientras trasiega los linderos medievales (presuntamente alejados de nosotros) de las culturas cristiana, árabe y judía. Más allá de objetivos doctrinales temporales, la vigencia de Llull radica en una fascinante acción fronteriza que desdobla y cimbrea la cultura, poniendo en movimiento sincrónico diversos engranajes —la *lengua*: gestando el catalán, apropiándose de «palabras extrañas» y precisando el léxico de los «correlativos»[263]; las *figuras*: manejando a profusión letras simbólicas, ramificando complejos árboles[264]

263 «*Asciende* también el entendimiento a la raciocinativa, e inquiere el modo cómo está *compuesta* y unida con las demás potencias. Y entonces considera que en el entendimiento hay intelectivo, inteligible y entender, y que un *tivo* se compone con otro *tivo*, un *bile* con otro *bile*, y un *are* con otro *are* [...]». Llull, 96. Sobre las vecindades con la lengua árabe, comentan los hermanos Carreras i Artau: «En un interesante pasaje del *Compendium artis demonstrativae* confiesa Llull que, para resolver esta y otras dificultades de lenguaje de su Arte, acudió en préstamo al lenguaje de los árabes. [...] Declinar, añade, los términos de las figuras, diciendo en razón de la bondad: *bonificativo, bonificable, bonificar, bonificado*, y así por el estilo con cualesquiera otros términos propios de esta Arte, no es un modo muy corriente de hablar entre los latinos» Tomàs & Joaquim Carreras i Artau, *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV* [1939] (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2001) 359.

264 «*Descendiendo* a la vista e imaginación, la primera ve en el árbol raíces, tronco, brancas y ramas, que son partes *generales*, que contienen en potencia muchos árboles, engendrándolos sucesivamente», Llull, 63. Para una presentación de la riqueza arbórea luliana, véase la recopilación F. Domínguez, P. Villalba & P. Walter (eds.), *Arbor Scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Lull* (Turnhout: Brepols, 2002).

PRIMA FIGURA
T

Figura T, en Art demostrativa.
Ramon Llull. 1274

PRIMA FIGURA
A

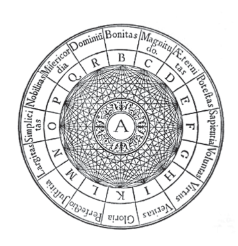


Figura A, en Art demostrativa.
Ramon Llull. 1274

y construyendo notables diagramas relacionales[265]; los *conceptos*: enfatizando redes relacionales, develando esqueletos genéricos y descubriendo puntos «de pliegue»[266]—. El *back-and-forth* luliano es el mismo de Melville, Ryder o Peirce, el mismo de Varèse, Lawvere o Gehry, cuando construyen nuevas lenguas, figuras o conceptos para tratar de apresar lo «inconmensurable». En lo hondo del abismo resuena el fragor de una onda que les hace vibrar a un mismo tenor: el ansia del hombre por bosquejar y transitar las dinámicas y siempre elusivas retículas de la Utopía.

Con Serres, observamos cómo el actual «universo de la Pantopía —todos los lugares en cada lugar y cada lugar en todos los lugares,

265 Para una excelente introducción a «las letras, los árboles y las figuras geométricas» lulianas, puede consultarse a Carreras, 359-381. La figura T luliana combina 5 triángulos y 15 cámaras alrededor de un círculo donde se representan las formas y métodos del entendimiento. Según Carreras i Artau, «el método más característico de la figura T es el descenso de lo universal a lo particular y el ascenso de lo particular a lo universal. Esta doble operación se practica mediante el triángulo verde EFG y especialmente con los ángulos F (concordancia) y G (contrariedad), aplicados a los demás ángulos de la figura T y a las cámaras de las figuras objetivas A, V, X, Y, Z. La concordancia da lo común y conduce a lo universal; la contrariedad da lo diferencial y lleva a lo particular» Carreras, 376-377.

266 Los *puncti transcendentes* lulianos —utilizados por Llull para acceder a artículos de Fe (véase Carreras 545)— pueden también entenderse como «singularidades» dentro de un tejido relacional para acceder a lo «otro», al *revés* de la página. El sentido de los «puntos trascendentes» como «puntos de pliegue» se intuye en Antoni Bonner (ed.). *Obres selectes de Ramon Llull* (Mallorca: Moll, 1989) 67, 378 y 563.

centros y circunferencia, urdimbre global— fluye evidentemente en la Utopía»[267]. Uno de los más incisivos testimonios actuales de ese poderoso imán de las utopías puede descubrirse en el extraordinario *Palacio de los Proyectos*[268] de Ilya y Emilia Kabakov. Trabajo a gran escala que ha conseguido instalarse, a partir del 2001, en los hangares de un antiguo complejo industrial al norte del Rhin, el *Palacio* consiste en una espiral ascendente de 24 metros por 7 (diámetro del primer nivel vs. altura), que se eleva sobre un reticulado de madera con tabiques de plástico blanco tensado[269], y dentro de la cual se instalan 70 objetos (con textos asociados) que representan los más diversos proyectos y utopías imaginables. El *Palacio* es iluminado desde fuera con múltiples reflectores, y la luz se proyecta libremente a través de los tabiques semitransparentes, adentrándose en 15 compartimientos interiores donde se superponen cortinajes translúcidos, dando lugar a muy finos efectos de densidad, perspectiva y profundidad[270]. La transparencia de la estructura —ilimitada por la luz y por el movimiento espiral— se combina con la pulcra y metódica factura de los objetos «utópicos». Múltiples interpretaciones alrededor de cada proyecto (ayudadas por una silla y una mesa expresamente presentes para el transeúnte en cada espacio) se distribuyen en una interminable jerarquía de niveles: el sueño utópico, la imagen del sueño, la instalación que representa a la imagen, la factura de la instalación, las instrucciones para realizar la factura, la lectura de las instrucciones, las perspectivas sobre la lectura, y así *ad infinitum*. La complejidad y la continuidad del mundo se logran transmitir a través de una sofisticada red de filtros, *convertida* en un hondo y múltiplemente ramificado objeto estético.

Varios elementos del *Palacio de los Proyectos* recuerdan algunos de los temas principales que hemos estudiado a lo largo de este ensayo: el movimiento espiral —símbolo a su vez del *Monumento* utópico de Tatlin y de la Torre de Babel— evoca los vórtices de Melville y de Ryder, las capas de luminosidad a través de los blancos

267 Serres, 130-131.
268 Ilya & Emilia Kabakov, *The Palace of Projects* (Essen: Kokerei Zollverein, 2001).
269 Véase Kabakov *I: Descripción y Concepción*.
270 Véase Kabakov *II: Proyecto «Treatment with memories»*.

tabiques evocan las filtraciones iteradas de Gehry y de Lawvere, los objetos para «mejorar» la vida y «perfeccionar» al individuo[271] evocan el *musement* sideral de Peirce y de Varèse. El *back-and-forth* adquiere una sorprendente calidad *palpable* en el entrelazamiento de todos los procesos de tránsito concretados en el *Palacio* de los Kabakov —pleno mixto de Pantopía y Utopía— gracias a ubicuas membranas, colgaduras, hendiduras, traslapes, transparencias, sombras, proyecciones. Descargándose ágilmente de su peso, la tierra y el agua se convierten en esqueletos de madera y consiguen elevarse hacia una penetrante luz: aire y fuego. Una delicada y meticulosa combinatoria, escondida en el *Palacio* ya construido, se devela en los croquis[272] de la estructura y en su función liberadora.

El proyecto sobre el *Encounter with an angel*[273] muestra cómo un hombre apila escalas sobre escalas para ascender a las alturas, en busca de «ayuda». El engranaje buscadamente *frágil* de las escaleras y el ascenso *dubitativo* del hombre, hasta «ondear por encima de las nubes [...] en un tiempo ventoso e inclemente», le acercan a un «pliegue» en su vida. Al producirse una situación crítica —la ruptura del entrelazamiento de la construcción y la *caída* del hombre— debe entonces poder surgir «su» ángel, para otorgarle el apoyo buscado[274]. Hermosa utopía para intentar asegurarse de la *existencia* del «más allá», el *Encounter with an angel* puede verse como símbolo extremo de las hondas oscilaciones humanas, como una figuración estratificada donde lo que importa finalmente —lo que hereda la comunidad— es la ilación de las escalas, con sus sistemas de amarre y tensión, *puentes* entre lo dado y lo ignoto. Más allá de un soñador y un ángel particulares, permanece un trazado *genérico*; más allá de la ascensión o de la caída, más allá del éxito o del fracaso, subsiste el fundamental *vaivén* de la empresa. En «la historia extraña de aquel profeta que, tragado por un pez, pudo moverse por el espesor del

---

271 Kabakov *I: Descripción y Concepción.*

272 Véase Kabakov *III: Croquis, Planes, Construcción.*

273 Véase Kabakov *II: Proyecto «Encounter with an angel»* instalación e instrucciones para la instalación.

274 Kabakov *II: Proyecto «Encounter with an angel».*

mar» (véase *supra* p. 157) encontramos el «ángel extraño» de esos vaivenes genéricos de la humanidad.

En un eco casi literal del hundimiento de Pip en los abismos del océano (véase *supra* pp. 32, 95, 132, 141), vemos a los Kabakov «sumergiéndose infinitamente y escapando a misteriosas profundidades» donde «emergen relaciones especiales y surgen nuevas urdimbres»[275]. Sin embargo, muy pronto, los encontramos también «despojados de su peso», aclimatándose «libremente en las profundidades de un océano de aire»[276], tensado por grandes anillos de energía que rompen el campo gravitacional de la tierra y que permiten conquistar «cotidianamente» una vida en las alturas. En otra metamorfosis de Duchamp, combinando metal, vidrio, arena, alambre y papel, la instalación de los Kabakov —*It is impossible to live on this earth!*— crea un transparente espacio aéreo donde la humanidad sueña con desplazamientos fluidos, opuestos al rocoso entorno de la superficie del planeta[277]. Ya sea hundiéndose en las aguas, o elevándose en los aires, el hombre tiende a escapar de su elemento natural: la tierra. En la transmutación se encuentra la especificidad misma de lo humano. Si la fragua alquímica consigna un fracaso, en el destino del hombre permanece, no obstante, la *necesidad* de explorar el movimiento, el cambio, el incesante vaivén del mundo. En nuestra época —hoy mismo— se agitan en esa búsqueda manifestaciones tan impactantes (y *aparentemente* contrastantes) como los teoremas matemáticos de Lawvere, los plegamientos arquitectónicos de Gehry o las instalaciones artísticas de los Kabakov, resonancias contemporáneas de un Llull intentando aprehender los esqueletos de la movible creatividad humana.

Una tirante y compleja malla de correlaciones —acciones, reacciones, mediaciones— va tensando el recorrido del hombre. Lejos de restringirse a un plano dado, o a una trama determinada, la malla

275 Kabakov II: *Proyecto «The corner of projects»*

276 Véase Kabakov II: *Proyecto «It is impossible to live on this earth!»*.

277 La superficie y la atmósfera están divididas por un tercer espacio —vacío— para asemejar al todo a una carretilla de una sala de cirugía, Kabakov II: *Proyecto «It is impossible to live on this earth!»*, «operándose» así sincrónicamente hombre y cosmos.

plásticamente se deforma —estira, inclina, moldea— en un espacio multidimensional. En lugares donde la urdimbre es demasiado burda, un paso en falso genera la construcción de nuevas redes para guardar el equilibrio. El entendimiento y la creatividad fluctúan luego en ese océano de retículas entrelazadas. Los siete siglos que separan los moduladores espaciales de Moholy-Nagy de los moduladores del entendimiento de Llull parecen no ser más que un breve remanso entre imponentes olas. Entre lo universal y lo particular, el hombre combina descarnados croquis y densos emplastos para re-construir indefinidamente el mundo. A pesar de mil pliegues divergentes, finalmente las telas se decantan y emergen asombrosas permanencias dentro del cambio. Si con Lawvere, la teoría matemática de categorías puede verse como la quintaesencia contemporánea de un renacer no siempre bien recibido de los universales —metódica construcción de lo global como pegamiento estructural, decantado y libre de lo local— es evidente también, en muchas otras manifestaciones creativas modernas, un *ascenso* a la abstracción *combinado* con un *descenso* hacia relieves y materiales concretos que *reflejan* la ascesis abstracta. Es el caso de los ascensos «negativos» de Varèse o del espectro «translúcido» de la arquitectura de Gehry, de la literatura «metafísica» de Melville, de la pintura «transgresora» de Ryder y de la filosofía «sintética» de Peirce, *contrapuestos y unidos* con percusiones y magnetófonos, placas de titanio y cortinas de vidrio, aluviones gramaticales e indeterminaciones semánticas, trazos no figurativos y nudos de color, redes de transferencias lógicas y pormenorizadas jerarquías de signos —todos excelentes materiales reflectores—.

De hecho, podemos descubrir cómo una colección ubicua de *principios de reflexión* tensa estructuralmente un *continuo* cultural entre mediados del siglo XIX y finales del XX, si entendemos tales principios como esquemas para construir, dentro de un ámbito de correlaciones dadas, adecuadas representaciones locales de algunas correlaciones *complejas* propias de ese ámbito. En efecto, la introducción sistemática del intérprete en todo proceso semiótico y el consiguiente despliegue de múltiples «lecturas» de lo real —características cruciales de la contemporaneidad, desde el cubismo hasta las tendencias más en boga de los «estudios culturales»— no son más que

instancias particulares de un principio de reflexión mucho más general: *el plegamiento del esqueleto de una estructura sobre sí mismo*, con los correspondientes vaivenes y nudos («*puncti transcendentes*») que dan lugar, al des-iterarse y desplegarse, a la multiplicidad recursiva de la interpretación. Una de las más fascinantes labores de la cultura ha yacido, y sigue yaciendo, en la elucidación progresiva de la compleja topografía existente alrededor de esos principios de reflexión, una sinuosa topografía llena de singularidades y de curvas de nivel ascendentes y descendentes. Melville, Ryder y Peirce —*Moby-Dick* reflejada en cada uno de los 132 capítulos iniciales de la novela a pesar de sólo aparecer en los últimos tres, *Jonás* reflejado en cada onda de una «agitación de agua hirviendo y de todo», el *sinejismo* reflejado en cada articulación del pragmaticismo—, así como Varèse, Lawvere y Gehry —*Arcana* reflejada en cada configuración de sonido próxima a lo inaudible, las *adjunciones* categóricas reflejadas en cada nivel de conceptualización matemática, el *Guggenheim Bilbao* reflejado en

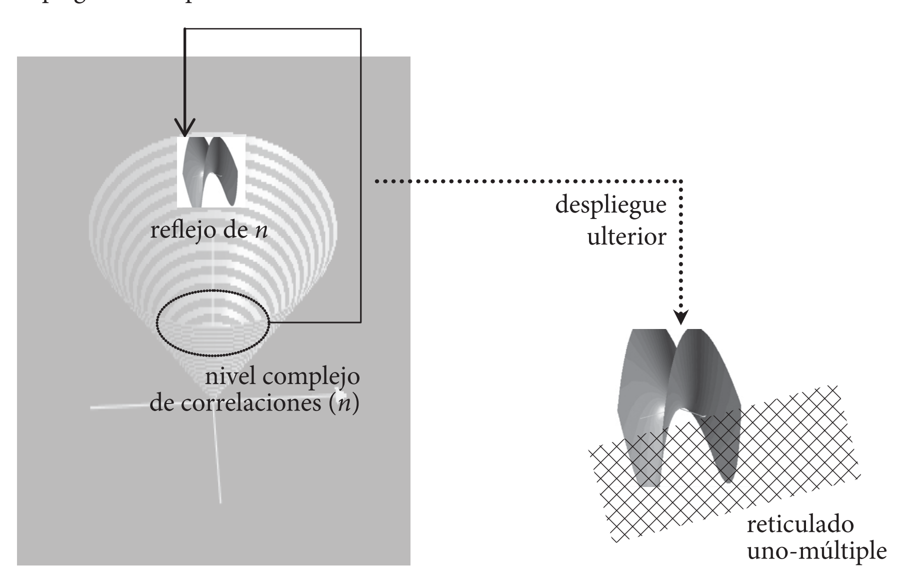


Figura 12. Principios de reflexión, plegamientos y despliegues reticulares: esqueletos de una topografía integral del entendimiento

cada pliegue interno del edificio— merecen verse como testigos privilegiados de esos enriquecedores vaivenes de la cultura.

El *Palacio de los proyectos* de Ilya y Emilia Kabakov incluye numerosos mecanismos autorreferentes —similares a los anclajes reflexivos que se encuentran en la obra de Llull y que la tornan tan sorpresivamente actual— con los que en buena medida se explica el fuerte dinamismo del *Palacio*. El modelo dentro del proyecto, el tamiz dentro de la membrana, la proyección dentro de la representación, la sombra dentro de la luz, la escultura dentro de la instalación, el croquis dentro del dibujo —siempre explícitos y visibles, «reproducibles» diría Lawvere— sirven para construir un complejo tinglado de autoreferencias que pone en marcha al *Palacio* y que le acerca a una especie de «movimiento perpetuo», muy próximo a la «regresión infinita» buscada por Duchamp. Una construcción aledaña de imágenes del movimiento gracias a un *back-and-forth* de repetidas ondulaciones —proceso reflexivo, si lo hay— es uno de los logros mayores de los protagonistas de este ensayo. Melville, con la complejidad del cosmos reflejada en la ballena; Ryder, con la profundidad del campo de visión reflejada en las sedimentaciones del óleo; Peirce, con la multiplicidad de la realidad reflejada en la arquitectónica pragmática; Varèse, con el espectro continuo del sonido reflejado en una química de la percusión; Lawvere, con el vaivén dialéctico de la matemática reflejado en la lógica categórica; y, en fin, Gehry, con el movimiento del espacio reflejado en su arquitectura plegada, abren extraordinarias brechas para la creación.

En la imagen de *Jonah* yace el infinito vaivén del entendimiento. Sin embargo —así como a lo largo del siglo XX se indetermina lo particular y emerge plenamente lo relacional, al igual que los cortinajes translúcidos del *Guggenheim Bilbao* liberan la abstracción, o de forma similar el *Palacio de los Proyectos* transparenta lo reticular y lo genérico— Jonás termina desvaneciéndose del panorama. Una ilustración medieval que representa un combate de ballenas cerca de las costas inglesas, un grotesco de Matthieu Paris en el que, en un océano agitado, los «grandes peces» terminan tragándose a sí mismos —cerrando así un ciclo inexorable en el «espesor del mar», donde desaparece Jonás mientras emerge una inatajable ondulatoria

autoreferente— clausura nuestra expedición al *roller-coaster* de Melville, Ryder y Peirce, de Varèse, Gehry y Lawvere, herederos de aquellos videntes que pudieron contemplar, maravillados y atónitos, la insólita furia de los abismos.



Bataille des baleines. Matthieu Paris. 1241

Bibliografía*

A.A. V.V., *Marcel Duchamp*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1995. [114-115]

Apostolos-Cappadona, Diane. *The Spirit and the Vision. The Influence of Christian Romanticism on the Development of 19th-Century American Art*. Atlanta: Scholars Press, 1995. [41-42]

Aquino, Santo Tomás. "Fragmento de la *Summa Theologica*", en Gilson, Étienne. *Dios y la filosofía*. Buenos Aires: Emecé, 1945. [78]

Arasse, Daniel. *Anselm Kiefer*. New York: Harry Abrams, 2001. [111]

Argullol, Rafael. *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Taurus, 1999. [71, 73]

Arnaldo, Javier (comp.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987. [39]

"*Arbor Scientiae:* The Tree of the Elements" *Arbor Scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Llull.* F. Domínguez etc. (eds). Turnhout: Brepols, 2000. [125]

Beck, Herbert. *Spätantike und frühes Christentum*. Frankfurt: DEU, 1984. [34]

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. [35]

Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 2000. [42, 102]

* Entre paréntesis cuadrados [ ], al final de cada referencia bibliográfica, se indica(n) la(s) página(s) del cuerpo del texto donde se menciona o se estudia la referencia en cuestión.

Berlin, Isaiah. *El sentido de la realidad*. Madrid: Taurus / Santillana, 2000. [40]

Berlin, Iasiah. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Santillana, 2000. [35, 100]

Bjelajac, David. *American Art. A Cultural History*. London: Laurence King, 2000. [41]

Bonner, Antoni (ed.). *Obres selectes de Ramon Llull*. Mallorca: Moll, 1989. [166]

Borges, Jorge Luis. "El libro de arena", *Obras completas 3 (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, 1989. [76]

Botting, Douglas. *Humboldt y el cosmos*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1985. [96]

Broun, Elizabeth. *Albert Pinkham Ryder*. Washington: Smithsonian Institution, 1989. [58-59, 61, 81, 89]

Bruce, Robert V. *The Launching of American Science 1846-1876*. Ithaca: Cornell University Press, 1987. [41]

Bruggen, Coosje van. *Frank O. Gehry. Guggenheim Museum Bilbao*. New York: Guggenheim Museum, 1997. [132-135]

Cantú, Paola. *Giuseppe Veronese e i Fondamenti della Geometria*. Milano: Unicopli, 1999. [125]

Carreras i Artau, Tomàs & Joaquim. *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2001 (edición facsímil). [165-166]

Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. [55]

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. [31]

Clair, Jean (ed.). *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-Garde*. Montréal: Musée des Beaux-Arts, 1999. [84, 96]

Clayson, Alan. *Edgard Varèse*. London: Sanctuary, 2002. [125-128, 143-144, 146]

Davis, Clark. *After The Whale. Melville in the Wake of Moby-Dick*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1995. [101]

Domínguez, F., Villalba, P. & Walter, P. (eds.). *Arbor Scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Lull*. Turnhout: Brepols, 2002. [125, 165]

Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Barcelona: Planeta, 1958. [113-114, 121-122]

Dos Passos, John. *U.S.A. [El paralelo 42, 1919 (La Primera Catástrofe), El Gran Dinero]*. Barcelona: Planeta, 1958. [113]

Fétis, François-Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris: Brandus et Cie., 1875. [91]

Flower, Elizabeth & Murphey, Murray. *A History of Philosophy in America*. New York: Capricorn Books, 1977. [50]

Forster, Kurt W. *Frank O. Gehry. Guggenheim Bilbao Museoa*. Stuttgart: Axel Menges, 1998. [122]

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991. [64]

Galán, Ilia. *El romanticismo: F. W. J. Schelling o el arte divino*. Madrid: Endymión, 1999. [38-39]

Gehry, Frank. *Architecture + Process. Gehry Talks*. New York: Rizzoli, 1999. [130, 149-151, 153]

Gómez de Liaño, Ignacio. *El círculo de la sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*. Madrid: Siruela, 1998. [34]

Goodrich, Lloyd. *Albert P. Ryder*. New York: Braziller, 1959. [101]

Hartley, Marsden. *"Ryder: Spangle of Existence*". *Elizabeth Broun*, *Albert Pinkham Ryder*. Washington: Smithsonian Institution, 1989. [121]

Haskell, Barbara. *The American Century. Art and Culture 1900-1950*. New York: Whitney Museum of American Art, 1999. [108, 110-112, 114-115, 118-121, 123]

Janz, Nathalie. *Globus Symbolicus. Ernst Cassirer: un épistémologue de la troisième voie?* Paris: Kimé, 2001. [146]

Junyent, Eduard. *Catalunya Romànica. L'Arquitectura del Segle XI*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1975. [107]

Kabakov, Ilya & Emilia. *The Palace of Projects*. Essen: Kokerei Zollverein, 2001. [167-169]

Lawvere, F. William. *Functorial Semantics of Algebraic Theories*, Ph.D. Thesis. Columbia, New York, 1963 (resumen en *Proc. Nat. Acad. Sci.* 50, 1963, 869-872). [138]

Lawvere, F. William. "Elementary Theory of the Category of Sets" *preprint*. 1964 (resumen en *Proc. Nat. Acad. Sci.* 52, 1964, 1506-1511). [155]

Lawvere, F. William. "Adjointness in Foundations", *Dialectica* 23, 1969, 281-296. [139]

Lawvere, F. William. "Diagonal arguments and cartesian closed categories", *Springer Lecture Notes in Mathematics* 92, 1969, 134-145. [155]

Lawvere, F. William. "Quantifiers and sheaves", *Actes du Congrès International des Mathématiciens*, 1970, I, 329-334. [155]

Lawvere, F. William. "Introduction", *Proceedings of the Halifax Conference on Toposes, Algebraic Geometry and Logic*. New York: Springer, 1972, 1-12. [139]

Lawvere, F. William. "Continuously variable sets; algebraic geometry = geometric logic", *Proceedings of the Logic Colloquium 1973*. Amsterdam: North-Holland, 1975, 135-156. [139]

Lawvere, F. William. "Some thoughts on the future of Category Theory", *Proceedings of the Como Meeting on Category Theory*. New York: Springer, 1991, 1-13. [139-140, 142, 147]

Lawvere, F. William. & S. Schanuel. *Conceptual Mathematics. A First Introduction to Categories*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. [154]

Llorens, Tomàs (cur.). *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza, 2000. [47, 97]

Llull, Ramon. *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*. Madrid: La Rafa, 1928. [159, 161-162, 165]

Lohr, Charles. "*Arbor Scientiae:* The Tree of the Elements". F. Domínguez, P. Villalba & P. Walter (eds.). *Arbor Scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Llull*, Turnhout: Brepols, 2002. [125]

Lucentini, Paolo (ed.). *El libro de los veinticuatro filósofos*. Madrid: Siruela, 2000. [32-33, 71]

Mac Lane, Sanders, Eilenberg Samuel. "General theory of natural equivalences", *Trans. Amer. Math. Soc.* 58, 1945, 231-294. [138]

Mandelstam, Osip. *Coloquio sobre Dante*. Madrid: Visor, 1995. [33]

Marks, Arthur S. "Benjamin West's *Jonah:* a previously overlooked illustration for the first Oratorio composed in the New World", *The American Art Journal* 28, 1997, 123-137. [48-49]

Melville, Herman. *Pierre, ou les ambigüités*. Paris: Gallimard, 1967. [75]

Melville, Herman. *Moby-Dick*. H. Hayford, H. Parker, G. T. Tanselle (eds.), Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1988. [32, 51-55, 57, 61, 63-66, 70-71, 74, 77, 80]

Melville, Herman. *Correspondence* Lynn Horth (ed.). Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1993. [75]

Miller , Perry. *The Life of the Mind in America*. New York: Harcourt & Brace, 1965. [44]

Novak, Barbara. *American Painting of the Nineteenth Century. Realism, Idealism and the American Experience*. Boulder: Westview Press, 1979. [101]

Novalis. "Fragmento" en Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 2000. 77

Novalis. "Fragmentos logológicos". Comp. Javier Arnaldo. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987. 20

Novalis. *La Enciclopedia (Fragmentos)*. Caracas/Madrid: Fundamentos, 1996. [66, 89]

Parker, Kelly. *The Continuity of Peirce's Thought*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998. [73]

Paz, Alfredo de. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992. [36]

Peirce, Charles Sanders. "New Elements", *The Essential Peirce*. Houser et ál. (eds.) Bloomington: Indiana University Press, 1998. [48]

Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers* (CP). Cambridge: Harvard University Press, 1931-58 (reprint Thoemess, 1998). [67]

Peirce, Charles Sanders. "Detached Ideas on Vitally Important Topics". CP 1.646. [59]

Peirce, Charles Sanders. "Evolutionary Love", CP 6.287. [72]

Peirce, Charles Sanders. "Letter to William James - 1905", CP 8.262. [67]

Peirce, Charles Sanders. "Man's Glassy Essence", CP 6.262. [84]

Peirce, Charles Sanders. "Some Amazing Mazes, Fourth Curiosity", CP 6.346. [67]

Peirce, Charles Sanders. "The Logic of Continuity", CP 6.200. [83]

Peirce, Charles Sanders. *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*, Sara Barrena (ed.). Pamplona: Universidad de Navarra, 1996. [68, 69]

Poe, Edgar Allan. "La Caída de la Casa Usher". *Cuentos 1*, Julio Cortázar (ed. y trad.). Madrid: Alianza, 1999. [89]

Poe, Edgar Allan. "Un descenso al *Maelström*". *Cuentos 1*, Julio Cortázar (ed. y trad.). Madrid: Alianza, 1999. [47]

Proust, Marcel. *À la Recherche du Temps Perdu*. Paris: Gallimard (Pléiade, ed. Tadié), 1987-89. [148, 149, 152]

Ragheb, J. Fiona (ed.). *Frank Gehry, Architect*. New York: Guggenheim Museum, 2001. [131, 153]

Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, 1993. [115-116]

Rawls, Walton. *Currier & Ives' America*. New York: Abbeville Press, 1979. [32]

Reynolds, David S. *Beneath the American Renaissance. The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Cambridge: Harvard University Press, 1988. [40, 46]

Rich, Alan. *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. London: Phaidon Press, 1995. [41, 128, 130, 145]

Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza, 1989. [34]

Schelling, F. W. J. "Varia" en Galán, Ilia. *El romanticismo: F.W.J. Schelling o el arte divino*. Madrid: Endymión, 1999. [38-39]

Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses*. New York: Dover, 1969. [92]

Schenker, Heinrich. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1990. [146]

Schlegel, Friedrich. "Fragmentos", Javier Arnaldo (comp.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987. [48]

Schleiermacher, Friedrich D. E. *Monólogos*. Barcelona: Anthropos, 1991. [38]

Serres, Michel. *Atlas*. Paris: Flammarion, 1996. [164-165]

Sinclair, Upton. *The Jungle*. New York: Jungle Publishing Company, 1906. [112]

Sureda, Blanes Josep. *Ramon Llull i l'origen de la cartografia mallorquina*. Barcelona: Dalmau, 1969. [162]

Swedenborg, Emanuel. "Arcanos celestes", *El habitante de dos mundos. Obra científica, religiosa y visionaria*. C.A. Blom-Dahl & J. A. Antón Pacheco (eds.). Madrid: Trotta, 2000. [77]

Trible, Phyllis. *Rethorical Criticism. Context, Method and the Book of Jonah*. Minneapolis: Fortress Press, 1994. [90]

Truslow Adams, James. *Album of American History*. New York: Scribner's, 1946. [41, 44]

Valéry, Paul. "La Crise de l'Esprit", *Oeuvres I* (Pléiade, ed. Hytier). Paris: Gallimard, 1957. [157]

Varèse, Edgard. "Apuntes para la ejecución de Amériques", en Clayson, Alan. *Edgard Varèse*. London: Sanctuary, 2002. [126]

Vega, Luis. *Artes de la razón. Una historia de la demostración en la Edad Media*. Madrid: Uned, 1999. [159]

Warner, Marien Mary. "Les premières images de la vallée de Yosemite et de l'Ouest américain", *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-Garde.* Jean Clair (ed.). Montréal: Musée des Beaux-Arts, 1999. [84]

Wen-chung, Chou. *Notas a Edgard Varèse. The Complete Works*, [CD 2] Decca, 1998. [126, 144]

Wolf, Norbert. *La pintura del romanticismo*. Colonia: Taschen, 1999. [86]

Los bordes y el péndulo

Formas de la frontera y del tránsito en el pensamiento hispanoamericano 1928-2004

La fuerza centrípeta – es la aspiración sintética –
y la fuerza centrífuga – la aspiración analítica del espíritu –
tendencia a la unidad – tendencia a la pluralidad.
NOVALIS, *El Borrador General* (1799)

Nosotros, que hemos casi perdido la capacidad de ver la unidad
y, más allá de los árboles, no somos ya capaces de ver el bosque,
nosotros, para comprender de nuevo esa unidad general,
debemos rescatar con la razón las insuficiencias de nuestra mirada.
PAVEL FLORENSKI, *El significado del idealismo* (1912)

Jovialidad y júbilo de la escritura

(Prólogo de Gabriel Restrepo)

QUISIERA SUSCITAR EN LOS lectores del ensayo de Fernando Zalamea el espíritu jovial y jubilar que me inspiró la trama de su lectura. Aunque lo parecieran, estos dos términos no son sinónimos en sentido estricto. De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia, «jovial» proviene del latín *Ioviālis*, y significa: «1. adj. Perteneciente o relativo a Jove o Júpiter. 2. adj. Alegre, festivo, apacible.» Aunque breve, la definición es suficiente como pista para develar su sentido, tanto por su referencia a Jove, como por su asociación con la alegría. Con todo, el adjetivo precisa del pensamiento filosófico para esclarecerlo aún más. Jove o Júpiter, o mejor Zeus, es la máxima deidad griega trasplantada al imperio romano. Según Sloterdijk[1], Zeus es alegre porque mira alrededor y desde arriba la comedia humana. Quizás sea por el imperio de la burla potente uno de los pocos dioses que ríen, porque lo jovial desaparecerá luego de los griegos de la teología. Su mirada es la propia del eterno retorno, pues no otra cosa quiere decir mirar en contorno a un mundo cíclico. Ser jovial es reír en redondo, por todo aquello que siempre vuelve. No extraña, por tanto, que Nietzsche escribiera una *Ciencia Jovial* o *Gaya Ciencia* en 1882, cuando preludia como aurora la idea del eterno

1 Peter Sloterdijk, *Experimentos con uno mismo* (Valencia: Pre-textos, 2003).

retorno que aparecerá al año siguiente en la primera parte de *Así hablaba Zaratustra*.

Jubilar es una alegría de un sentido muy diferente. Conocida —pero no reconocida— es la acepción que en uno de sus sentidos se refiere a «desechar por inútil una cosa y no servirse más de ella», algo que sin duda proviene de la pérdida de aparente realidad del «jubilado» y que incluso lleva a connotar en términos coloquiales cierto grado de locura; no sin alguna razón, porque ambas palabras provienen, como júbilo, de la noción de jubileo propia de los hebreos. Max Weber es la mejor fuente para precisar un concepto referente a la remisión de las deudas, tan importante en el cristianismo, en Hegel, en Marx, en Freud, en Levinas o en Derrida. Indica que «ha sido establecido que el mismo año del Jubileo nunca se realizó, sino que fue una construcción de los tiempos del exilio»[2]. Idealidad pura. Concepto precioso de pueblos desplazados y en exilio, la palabra jubileo indica a la vez una nostalgia y una esperanza de redención. Es un concepto que establece un horizonte de historicidad un tanto esquizofrénico porque no hay otro indicio de realización posible que la fuerza misma de la idea. La linealidad del jubileo se contrapone a la circularidad de la jovialidad, así como el primero es trágico y el segundo cómico, el primero busca lo absoluto y la plenitud, mientras el segundo goza con lo relativo y contingente.

Con probabilidad, la democracia no hubiera surgido sin un espíritu de jovialidad, que es diversión, como se expresa en las palabras *spielen*, *jouer* y *play*, tan diferentes al españolísimo «ejecutar». Pero tampoco hubiera sido pensable sin el *telos* jubilar de una idea de justicia plena, cuando no de la pura lógica pragmática de los imperios por el dominio universal. Cuando se predica ahora el fin de la historia, desde Hegel, a Kojève y a Fujiyama, se olvida que el derecho no es la justicia y que, aunque quimérica, la idea de una redención global de las deudas es inescapable cuando se revisa que la destinación de la especie como designio de sabiduría desde la domesticación local del neolítico a la domesticación *local* contemporánea es impensable sin

2 Max Weber, *Ancient Judaism*, trads. Hans Gerth y Don Martindale (New York: The Free Press, 1967) 71.

la levedad de la jovialidad, pero mucho menos sin la promesa de un advenimiento de justicia que concilie el ser diferentes e iguales.

Lo mismo ocurre con la tensión entre modernidad con su búsqueda de absolutos y la posmodernidad con su énfasis en las contingencias y las diferencias. La virtud del texto de Fernando Zalamea consiste en este equilibrio encontrado en pocos pensadores mundiales contemporáneos, presente en su reunión de la jovialidad del pensar, al estilo de Nietzsche, y la seriedad de la apuesta jubilar. Sin ingenuidad y apelando al concepto de Rosa Rodríguez de *transmodernidad* como un esguince a la ligereza, que no levedad, del posmodernismo, y a la seriedad muchas veces huera de la modernidad y en general de la metafísica, Zalamea aboga por una búsqueda de universales, que sabemos siempre son precarios, pero al mismo tiempo procura situarlos a ras de piso, en la ontología o incluso en la topología de la existencia. Esta doble tensión produce un pensamiento que yo llamo propio de una épica solitaria del pensador, ejercido en una época en la cual la estadística reduce la potencia del sujeto a un mero agregado sin sentido.

El título mismo del ensayo es muy sugestivo. Como en *Ariadna y Penélope* (2004), su libro fulgurante, Fernando toma muchas de sus figuras de Poe, allí *El hombre de la multitud* a contrapunto de Musil y en el camino que conduce a Joyce; aquí con una alteración muy significativa de otro relato del magistral escritor: *El pozo y el péndulo*. Sólo que la alteración de los términos abre la tensión entre infinitud y finitud. Llamar a su ensayo *Los bordes y el péndulo*, con la referencia a Poe, no es casual. Si se pusiera en singular, el borde hallaría un límite preciso. Pero el plural encierra la idea por excelencia de lo sublime, aquello que excede toda proporción o medida humana, la idea de infinitud. No hay en efecto bordes que no se topen con otros bordes y esa expresión recuerda una frase que Pascal rescató del pensamiento medieval: el mundo es una circunferencia cuyos bordes están en todas partes y su centro en ninguna.

En cuanto al péndulo, pese a que no haya una referencia explícita en el texto a la acción mecánica de un objeto suspendido que en sus oscilaciones siempre pasa por un centro de gravedad, me fascina la idea de alusiones implícitas a Charles Peirce, el pensador del que

Zalamea extrae con razón como cantera muchas de sus recreaciones intelectuales. Como en el caso de Poe, Peirce —que no sólo leyó a Poe, del cual recitaba de memoria el poema *El Cuervo*, sino además a Schiller y a Kant— se encierra en la dramática historia de *El pozo y el péndulo*, sólo que escapó a los límites del pozo saltando con no poca dosis de locura todo borde de su tiempo. Peirce ganaba su vida con aplicaciones del péndulo para mediciones geodésicas, cuando Estados Unidos se afianzaba de costa a costa y se adivinaba como imperio. Leo desde hace algunos meses con fruición la biografía de Peirce de Joseph Brent[3]. Allí se revela que su sueño de dedicarse por entero a la investigación y a la enseñanza en Harvard o en la Universidad Johns Hopkins se frustró por las mismas razones por las cuales el pobre Poe fue proscrito de la memoria estadounidense hasta que fuera rescatado por Baudelaire: por la demencia puritana que juzgaba como locura pequeñas excentricidades personales. Consuela saber que su coetáneo, Henry Adams, aunque acogido por Harvard, renunció a la carrera académica porque consideraba entonces que la educación formal estaba muy a la zaga de los sacudimientos de las ideas y de la técnica producidos fuera de ella. Y más aún, ambos nos ofrecen una lección de abismo: que el pensar como épica solitaria ha de arrostrar todas las pequeñeces de cualquier tiempo y lugar.

Consuela saber que entre el imperio de las habladurías, Fernando Zalamea se apoye en Peirce como si se tratara del bordón de un chamán —el precursor de lógica y semiología lo fue en muchos sentidos—. La idea de terceridad, ese juego de mediaciones sutiles encerrado en los entramados de los símbolos, sin el simplismo de la dialéctica linear hegeliana, con la vacilación propia de un universo regido por lo aleatorio es, más allá de Pascal, Leibniz, Kant y de Schiller (quienes lo precedieron en ello con la idea del espíritu de fineza, el cálculo diferencial, el principio de afinidad o el juicio estético) un rico concepto a la vez integral y diferencial que preside la búsqueda de Fernando Zalamea en el ensayo. Ante dilemas propios de una «simplicidad compleja», como la denominaba Daniel

3 Joseph Brent, *Charles Sanders Peirce. A Life*. (Indianapolis: Indiana University Press, 1993).

Bell (1973) propia del siglo XIX con sus oposiciones agónicas y binarias, tan diferentes a la complejidad organizada del siglo XX, que vuelve al antagonismo decimonónico al contraponer modernidad y posmodernidad, Zalamea no sólo avanza más allá del concepto de *transmodernidad* de Rosa Rodríguez, sino que enuncia —apoyado quizás en otros bordones *ladinoamericanos*[4]— varias tesis extraordinarias. Cuando me refiero a bordones de estos lugares tensos entre el exilio, el desplazamiento, los descentramientos, la nostalgia y la esperanza, aludo a una figura casi desconocida, pero tutelar: la deidad inca Tunupa quien, a diferencia de Viracocha, dios del cielo y por tanto del poder, fue un dios encarnado, caminante entre los rizomas, urdidor de tramas, curador del caos, heroico en su religar con su cruz los cuatro costados del Tawantisuyo. Añado otros dos arquetipos: el inca Garcilaso de la Vega, bastardo, mestizo, quien ofreció su cuerpo como palimpsesto para una escritura en la gesta de conciliación, hasta donde esta era posible entre los dos mundos. No deja de ser singular que el arco que enlazara las oposiciones, la idea de ser aceptado en el mundo del padre y la nostalgia por el bien perdido de la madre tierra, fuera la traducción de los *Diálogos de Amor*, de León Hebreo. Pues nuestra singularidad como pueblos-mundo es que si bien somos hablados a veces de modo psicótico por muchas voces, nuestras cumbres de pensamiento ocurren cuando esa deriva nos induce a diálogos plurales. El tercer prototipo, tan olvidado, es don Simón Rodríguez, a mi ver encarnación de los arquetipos anteriores en su urdir dos mundos tan distintos: ¡toda Europa y todos los Andes, de arriba a abajo y de abajo a arriba, como si con su cruz de la educación quisiera edificar lo que su discípulo, en muchos aspectos negligente frente al maestro, reconoció como un fracaso, precisamente porque ni él mismo ni nadie pensó

4 El concepto y nombre de América Latina que hemos apropiado es un nombre impropio, como suele suceder con muchos patronímicos. Obedeció al proyecto imperial francés ejemplificado por Maximiliano en México y fue divulgado en uno de los peores poemas de toda la historia, *Las dos Américas*, publicado en Francia en 1856. El concepto de América Ladina es de mi autoría y significa la potencia de la transculturalidad cuya semilla fuera el ladino español del siglo XIII, gracias a la multiplicidad de fronteras lingüísticas y culturales del nuevo mundo, situado al sur del río Bravo.

que su propuesta de crear la educación como cuarto poder público fuera viable!

Comentar el ensayo de Fernando Zalamea requeriría de un ensayo de igual extensión al suyo. Por lo mismo, quisiera detenerme en dos temas. Uno, el de Borges, autor que le sirve de paradigma principal, con Ángel Rama, Rulfo, Gabriel García Márquez y otros, para derivar de las letras y de las humanidades lo que llama con notable potencia heurística «una razón expandida». Borges se movió con extraordinaria ductilidad entre los arquetipos —lo que Zalamea denominará siguiendo el pensamiento griego como *Eidos*—, y las contingencias. Como Peirce, fascinado por la filosofía medieval, se movía en las dos fronteras del realismo y del nominalismo. Amaba lo permanente, aquellos universales que empero no son siempre los mismos, así como el acontecer, con todo lo pasajero que es, como se encuentra en las figuras de los orilleros o en su *Historia del tango*, uno de los mejores ensayos de filosofía política que yo haya leído.

Pero lo anterior es apenas un pretexto para ganar mayor interpretación en una de las conclusiones centrales de Fernando Zalamea: que en la obra de críticos literarios como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes o Ángel Rama, lo mismo que en la obra de Borges, Arguedas, Rulfo, García Márquez y tantos otros, se urde desde esta región una «razón expandida». Tal razón es más razonable que la metafísica porque no se limita al *logos*. Aunque no lo señala Zalamea, encuentro que incluso en un autor tan lógico y paradójico como Derrida, la fuerza de la argumentación está teñida del mismo *logos*. Por supuesto, el martillo de Nietzsche; la *Zörsterung* o destrucción, de Heidegger o la desconstrucción de Derrida deben obrar como zapa, desde adentro. Pero esto justamente ilustra una diferencia que cada vez pienso más: la que hay entre resistencia y disidencia. La resistencia tiende a ser mimética, se emponzoña con aquello a lo cual combate, tal como ocurre en el caso más claro del terrorismo y el contraterrorismo, la violencia o la contraviolencia. En cambio la disidencia significa un desplazamiento, porque es, según la etimología, un cambio de plaza, del *sedere*, del sentarse o del afincarse en algún lugar. Por lo tanto, entraña una alteración en pleno espíritu de la mutación del *topos* y del *tropos*, de los espacios

de poder y de sus retóricas. Que nuestra creatividad ocurra principalmente en artes, crítica literaria, letras, no debería extrañar si aceptamos con Bajtin que ellas encierran la algarabía del carnaval o, para volver al principio, lo jovial y lo jubilar.

Interpreto «la razón expandida» como sabiduría. No como saberes, aunque los encierra y contiene, sino como sabiduría, un concepto al que es necesario volver una y otra vez. En el texto de Fernando Zalamea se señala que el *logos* está en nuestra América Ladina y en sus voces lúcidas, articulado con el *eidolon*, imagen y simulacro, tan propios del barroco americano, pero también con el *Eidos*, como universal, símbolo de símbolos, idea de ideas o arquetipo. Por mi parte, sugerí añadir la *phoné*, porque la oralidad ha sido desde tiempos precolombinos la expresión de pueblos-multitudes-mundos y porque sin ella no se comprende el aliento poético, tan dialogal y múltiple, que está presente, por citar un caso, en la obra del recientemente galardonado Juan Gelman con sus poemas en ladino. Pero *Phoné* también no sólo por la oralidad, sino por el poder de una escucha universal. En algún lugar Blanchot indica que la voz del fin de la historia será la de aquellos y aquellas que siempre han escuchado. Italo Calvino recuerda en *Seis Propuestas para el próximo milenio* que aquello que comanda el relato es el oído, no la voz.

Propongo además otro concepto y es el de *geo-bio-physis*, porque sin la complejidad ecosistémica de nuestra América no se comprende el telurismo extraordinario de Arguedas, de Guimaraes, de José Eustasio Rivera y de tantos otros.

Pero estas son las notas que un lector asombrado hasta la jovialidad y el júbilo toma para sus propias cuitas de la escritura. Lo esencial del ensayo radica a mi modo de ver en dos dimensiones: la primera, el atrevimiento de un pensador para pensar lo no pensado y mucho menos expresado: que nuestro padecimiento se ha transformado en pasión por medio de la creación estética. Padecimiento, porque siendo pueblos descentrados y desplazados, hemos sufrido hasta la saciedad por ello. Pasión porque la «sublimación» de nuestros dolores en la escritura da razón universal a un mundo como el de hoy que ha llegado a ser lo que hemos sido: repito, descentrados y desplazados. Por lo mismo, en lo que con juicio y tino urde

Fernando Zalamea se encuentra el brote de un pensamiento a la vez pertinente, es decir, situado, y relevante, esto es, mundial.

La fecundidad del pensamiento de Fernando Zalamea da para muchísimas elaboraciones adicionales. Por ejemplo, la interpretación del mito como *Eidos* y del rito como *Eidolon* será pieza crucial para comprender de una manera mucho más rica el concepto de *performancia*, justo porque su regreso al campo de los conceptos nos lleva a esa clave que abrió Peirce para el mundo: la semiología. Sin apoyarse en ella es imposible repensar el prototipo de las castas americanas como distintas a las hindúes o descifrar por qué son tan performativos los dos textos más editados en América Latina: el Catecismo de Astete (1599) o la Urbanidad de Manuel Antonio Carreño (1852).

Nuestra querida Universidad Nacional se sume en ocasiones en una languidez monótona, con la atonía de decires que pululan en rumores, aventuras que se piensan como revolucionarias y terminan por adocenar mentes y generar estados cansinos y grises.

Valdría la pena que quienes ponen en escena ante un episodio tan relativamente baladí como una reforma o un estatuto una posición en apariencia liberadora pero en el fondo tan reaccionaria como volver a algunas trivialidades de la Reforma de Córdoba y emplear técnicas de tranca y de picnic, al menos admitieran la posibilidad de que el pensar, lo que se dice pensar a fondo, entraña consecuencias más profundas que la algarabía de las antiguas y nuevas letanías. Y que en el fondo, pese a los trajes nuevos, habitamos mucho más de lo que se cree en el terrible cuerno que nos devora: mentalidades maximalistas del tipo del catecismo de Astete o de los neocatecismos de distintas suertes, y éticas minimalistas, morales convertidas en moralinas, éticas en etiquetas que no ayudan para nada a que nuestros sentimientos sean razonables y nuestra razón sensible y a que por ello todos sigamos con la agorafobia de Manuel Antonio Carreño, reforzada por el desastre del nueve de abril.

Jovialidad y júbilo: humor para arrostrar lo risible de nuestras contingencias, júbilo para no renunciar a la esperanza de que el pensar esté llamado a ser en el devenir de un mundo hacia la sabiduría

y la justicia, como propone en el fondo Fernando Zalamea. He ahí su lección. Formidable lección.

GABRIEL RESTREPO
Profesor Especial del Instituto de Investigaciones en Comunicación y Cultura, IECO
Universidad Nacional de Colombia. Abril 29, 2008

Introducción

La multiplicidad de formas del pensamiento latinoamericano a lo largo del siglo XX impide una diagramación justa del panorama en pocas páginas. Las diferentes perspectivas, concreciones, tensiones del «lugar» latinoamericano hacen que muy diversas sedimentaciones, estratificaciones y quiebres se entreveren a lo largo del siglo. Sin embargo, pueden elaborarse algunos cortes transversales unitarios, que permiten descubrir la inmensidad del espectro sin disminuir su riqueza diferencial, gracias a ciertas temáticas intrínsecamente ligadas a tramas generales de correlaciones. Algunas de esas temáticas incluyen visiones sobre la conformación compleja de nuestras urdimbres sociales, sobre las ausencias y deformaciones de nuestras tradiciones políticas, sobre la riqueza multiplicativa concreta de la creatividad latinoamericana, sobre las formas y las prácticas de conocer el «sub»-continente. En esta última dirección, alrededor de la problemática de la *conformación reflexiva de América Latina como lugar de frontera y de tránsitos*, situamos las páginas que siguen.

En la evolución de su «lugar», tanto geográfico como histórico, América Latina ha aparecido a menudo como una de las fronteras básicas del mundo occidental. Esa condición de margen, de *borde*, que no ha sido lo suficientemente bien aprovechada por las hegemonías dominantes, constituye sin embargo una de las mayores fortalezas de lo latinoamericano. Margen —del latín *margo*: borde, orilla— es, en español, según el *Diccionario de la Real Academia*

Española, un sustantivo ambivalente, cuyo acorde masculino o femenino queda a libre arbitrio del intérprete. Extremidad, límite o espacio en blanco, el margen representa, física y simbólicamente, aquello que queda de lado, alejado de un conjetural centro. Sin género y sin lugar, el margen es, sin embargo, precisamente gracias a su indefinición y su genericidad, un concepto de una extraordinaria riqueza y ductilidad para poder ver más ampliamente el mundo, mediante un entramado de *medias tintas* disponible desde el *revés* mismo de los acontecimientos. Al situarse en un borde, en una orilla, en una frontera, la visión se multiplica: percibe varios territorios a la vez, varias interpretaciones, varios *rectos* y *versos* de una misma situación. Lo aparentemente unidimensional se torna adecuadamente multifacético, y la percepción de la cultura desde sus márgenes adquiere gran densidad y hondura. En efecto —como lo señalaba Bajtin, al explicar que todo problema importante de un dominio de la cultura era el problema de las fronteras de ese dominio— a menudo, desde una perspectiva central, la visión del mundo se trivializa y, rápidamente, se agota.

Situados, como lo estamos, en uno de los bordes de la cultura occidental, somos tal vez más afortunados de lo que creemos, al considerar nuestra ubicación geográfica y cultural dentro del mundo moderno. Es, precisamente, al encontrarse *al margen* de los centros de poder y de onanismo intelectual, como muchos pensadores y creadores de América Latina han tenido la posibilidad de recoger, diferenciar y hacer surgir obras notables a lo largo del siglo XX. Desde los límites, los latinoamericanos han tenido que desbrozar la energía explosiva de los centros de turno, ya sea Europa o Estados Unidos, y, gracias a una sana distancia, a una edificante perspectiva, a una sintética visión a vuelo de pájaro, los mejores creadores latinoamericanos han logrado resistir a desgastantes modas e impulsar a menudo aceradas y rigurosas miradas alternativas.

Desde el borde, el acceso al centro conlleva un insistente *ir y venir* que va modificando las perspectivas, la recepción, la reelaboración y la construcción de la cultura. Múltiples movimientos *pendulares* se encadenan, múltiples estratos espaciales chocan y se pegan parcialmente unos con otros, produciendo una compleja

geometría del tiempo y del espacio, en donde prolifera lo movedizo, el desequilibrio, el desajuste. Se trata de una geometría insistentemente proclive a los tránsitos, a los flujos, a las deformaciones. *A la manera misma* de la conformación histórica y geográfica del lugar americano, la *reflexión* sobre ese lugar y la constitución de su cultura van emergiendo entonces como una suerte de vaivén sedimentario a lo largo de los múltiples movimientos que recorren esa frontera. *Los bordes y el péndulo* sirven así de metáfora, tanto para el lugar físico de América Latina, como para una percepción reflexiva que culmina en cartografías y topografías «movedizas» originales, particularmente sensibles al tránsito del saber.

Nuestro ensayo recoge en varios niveles algunas imágenes de *El pozo y el péndulo* de Poe. El cuento del maestro norteamericano narra la historia de un oficial apresado por la Inquisición y encerrado en una oscura mazmorra, después de superar «en su descenso los límites de lo ilimitado». La celda consiste en una estructura circular, con un pozo en la mitad, «símbolo típico del infierno», en el que los inquisidores esperan que termine por precipitarse el prisionero. A punto de caer varias veces en el abismo, el cautivo logra sin embargo escapar de la trampa, pero empieza entonces a descender desde lo alto un péndulo con una «media luna reluciente de acero», que va girando y oscilando, dirigido a desgarrar al infeliz oficial. Éste se salva también del péndulo, pero la tortura no cesa, y las paredes de la celda empiezan a estrecharse, con metales incrustados al rojo vivo, obligando al prisionero a lanzarse al pozo. Una mano amiga, vencedora de la Inquisición, lo agarra sin embargo en el aire, en el último instante, cuando se precipita en el abismo. Invirtiendo el contenido romántico de las metáforas, y recuperando *desde el revés* las imágenes de Poe, enfatizamos en nuestro texto los límites de lo ilimitado, los recorridos circulares, los bordes movibles y el oscilante péndulo como figuras que amplían las perspectivas y afianzan los tránsitos relacionales de una comunidad, en vez de estrechar y desgarrar el entorno de un individuo —una vez superado el lastre de la inquisición sobre una supuesta «identidad» latinoamericana—.

Por razones de una cierta simetría conceptual, acotamos entre 1928 y 2004 nuestro recorrido alrededor de las imágenes de los bordes

y el péndulo en América Latina. De hecho, la creatividad limítrofe y las transferencias asociadas encuentran una adecuada «compleción espiral» entre *Los seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), donde con nitidez Pedro Henríquez Ureña expresa por vez primera una concepción relacional de América Latina como lugar de fronteras, naturalmente proclive a la mezcla y a la hibridación, y la *Transmodernidad* (2004) propuesta por Rosa María Rodríguez Magda, donde se superan las rupturas artificiales del postmodernismo y donde cabe de forma natural la *especificidad* del retículo de fuerzas latinoamericano, entendido a través de la superposición e imbricación *transversal* de ritmos muy distintos, con entradas y salidas muy diversas de la modernidad (García Canclini). Desde el proyecto de expresión de Henríquez Ureña, pasando por la conquista de la expresión en algunos de los mayores creadores latinoamericanos (Borges, Rulfo, Onetti), hasta llegar a los instrumentarios sistemáticos «transmodernos» de estudio de esa expresión (Rama, Martín-Barbero), emerge entonces una visión de América Latina como *borde y frontera, lugar privilegiado de oscilaciones gnoseológicas y tránsitos creativos*.

La estructura del ensayo se divide en tres capítulos, seguidos de un epílogo, en los que la lectura conceptual de los movimientos del péndulo coincide con tres periodizaciones históricas a lo largo de las cuales se desarrolla el texto. Una primera etapa —*síntesis y panoscopía*— recorre la tradición universalista de algunos de los mayores pensadores latinoamericanos entre los años 20 y 50 del siglo XX. Para esos Maestros de América resulta imprescindible un pleno ir y venir pendular entre los bordes latinoamericanos del saber y la centralidad europea. Una segunda etapa —*localización y microscopía*— revisa algunas notables formas de expresión del tránsito y de la frontera en la literatura latinoamericana, entre los años 40 y 60. El péndulo enfatiza entonces una comprensión profunda de lo regional, apunta a lo local, pero inevitablemente termina por multiplicarlo y elevarlo a rango de arquetipo universal. Una tercera etapa —*transversalidad y telescopía*— estudia los aportes de críticos, filósofos y sociólogos de la cultura para cartografiar el movedizo y fluctuante terreno americano, entre los años 80 y 90. El péndulo adquiere entonces un movimiento aparentemente errático, donde no

puede ya sintéticamente definirse un solo confín entre los extremos, sino donde se entrelazan estratos espaciales y temporales en formas más impredecibles.

El capítulo 1 se abre alrededor de la obra de Henríquez Ureña, enfatizando el «ansia de perfección» del Maestro, y apunta al proyecto de construcción de una combinatoria cultural sintética latinoamericana —forma de Utopía— imaginada por el dominicano. Henríquez Ureña revela las antinomias fundamentales de lo americano, los contrastes geográficos y culturales, las contradicciones éticas y políticas, pero confía aún en su posterior resolución unitaria. Por su lado, y en diálogo con Henríquez Ureña, Alfonso Reyes recalca la peculiar capacidad del intelectual latinoamericano para construir síntesis, para encontrar terrenos naturales de mediación entre los opuestos, para inventar y entreverar los intercambios, las ósmosis, las transformaciones. En *El deslinde*, Reyes intenta definir el borde («deslinde») entre lo literario y lo no literario, con herramientas multidisciplinarias que trascienden las estrategias de su época, y llega a corroborar como característico de lo americano su facilidad para interpretar *procesos y no objetos*, adelantándose con mucho a ciertas «conquistas» postmodernas. El concepto de «transculturación», introducido por Fernando Ortiz en su extraordinario *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, permite empezar a diagramar con mayor precisión toda la difusa transitoriedad del continente. Los eruditos movimientos pendulares del ensayo revelan la riqueza antinómica de lo simultáneo, pero la sitúan en una novedosa perspectiva histórica y crítica que lleva a entender mejor la especificidad de la moviente cultura latinoamericana. Finalmente, el capítulo 1 revisa los trabajos de Mariano Picón Salas, en los cuales el polígrafo venezolano estudia una *triangulación* plena de lo latinoamericano, en diálogo pendular tanto con Europa como con Estados Unidos. Empieza a dibujarse entonces un tejido de confluencias y resistencias/disidencias que ayuda a explicar mejor el control que debe ejercitar el habitante del borde sobre las diversas fuerzas centrífugas a las que se encuentra expuesto.

El capítulo 2 recorre algunas formas de tránsito entre lo local y lo universal en algunas obras de pensadores-creadores mayores de

la literatura latinoamericana. Jorge Luis Borges se erige en maestro incontrovertible del *trans*, con su excepcional capacidad de plegar y desplegar los distintos saberes en cada fragmento de la cultura. Las ramificaciones, las redes, las combinaciones, los traslapes, las sedimentaciones, las ósmosis, las mixturas, en suma, las más diversas formas generales y particulares del deslizamiento y del entreveramiento, hacen que toda la obra de Borges se convierta en reflejo mismo de la complejidad metamórfica de América Latina. Por otro lado, la asombrosa decantación de la escritura en Juan Rulfo realza los múltiples estratos de imágenes que se develan en su obra. El desnudamiento del lenguaje logra hacer emerger murmullos, ecos, medias tintas, hebras humanas que no podrían percibirse desde una perspectiva hegemónica. Rulfo logra expresar *el revés* de una condición humana, la *oblicuidad* de las sombras, la delicada *transitoriedad* de la existencia, como pocas veces se ha logrado hacerlo en la literatura. Contrapuesto con Rulfo, José Lezama Lima se enfrenta al todo exuberante de la expresión, y considerando, a la manera de Henríquez Ureña, que «sólo lo difícil es estimulante», construye una compleja estructura reverberante, casi fractal, en la que cada uno de sus fragmentos intenta reflejar imposiblemente el todo. La mexicanidad de los desiertos de Rulfo, la cubanidad de las medianoches de Lezama logran, sin embargo, trascender completamente sus entornos de origen, y configuran una suerte de *imantaciones* de fragmentos de lo local en lo universal. De la misma manera, la Santa María de Juan Carlos Onetti merece verse como uno de los más profundos ámbitos universales construidos hasta el momento para expresar la plurivalencia semántica y la plurivocidad compleja de los seres humanos. La irresolución narrativa de Onetti, la indeterminación de las perspectivas, la disección de las oscilaciones y fluctuaciones de los seres humanos, van siempre acompañadas de una afligida mirada múltiple, llena de comprensión por la grisura de sus personajes.

El capítulo 3 se dirige a proveer ciertas orientaciones de conjunto dentro de un panorama tan *intrínsecamente* cambiante como es el latinoamericano. La figura de Ángel Rama se constituye en engranaje esencial de este ensayo —*en eje de unidad dentro de la diversidad*— gracias a su enorme capacidad de detectar las más

acentuadas diferencias locales, pero dentro de una arquitectónica general de secuencias comparativas, solapamientos parciales y ajustes espacio-temporales entre fragmentos de la cultura. Una doble atención a lo diferencial y a lo integral, a los residuos y al espesor de la cultura latinoamericana, elevan la mirada de Rama a paradigma de la crítica, consciente a la vez de la tradición de los Maestros, de la revolucionaria expresividad del *boom* y de las fugaces oscilaciones de la transculturación narrativa en el continente. Néstor García Canclini se apropia del concepto de «hibridación» y revisa sistemáticamente su aparición en un espectro sorprendentemente amplio de formas alternas de expresión (cómics, grafitis, videos), combinando sus análisis culturales con perspectivas sociológicas de conjunto. Surge entonces de sus escritos, explosivamente, la multitemporalidad y la multiespacialidad de las formas de emergencia de lo moderno en América Latina, llevando a romper todos los estratos de referencia y todos los «cronotopos» rígidamente demarcados por adelantado, en particular, lo pre y lo postmoderno que se combinan de múltiples maneras con lo moderno en el ámbito latinoamericano. A su vez, Jesús Martín-Barbero describe la topografía movediza y cambiante del lugar, y elabora un «mapa nocturno» para indagar, desde las brechas y los intersticios, las estrategias de producción y comunicación masivas. Invirtiendo las miradas usuales, Martín-Barbero recupera las reconstrucciones del sentido a partir de los *receptores* de los *mass-media* y muestra cómo muchas de esas reelaboraciones sirven para «potenciar las fuerzas de descentramiento que habitan los márgenes». Finalmente, un epílogo —suerte de *fuga libre* sobre uno de los temas subterráneos del ensayo— aborda la problemática de cómo razonar sobre la frontera y, gracias a esa misma reflexión, cómo extender las fronteras de la razón. La riqueza de la visualidad, con sus múltiples estratos simultáneos de percepción, entra a dialogar con el lenguaje, y la dialogización entre imágenes y palabras lleva a considerar, siguiendo la balanza de Pascal, cómo es aún posible la construcción de una «razonabilidad» amplia que contemple ciertas razones que la razón del *logos* no conoce.

Detrás de los cortes diacrónicos de los capítulos, subyace en el ensayo un triple movimiento estructural ligado a ciertas formas

de visión del continente que se han adoptado a lo largo del siglo XX. En un primer momento, enfatizamos lo que llamamos la *panoscopía* de la «tradición universalista» latinoamericana, representada aquí por Henríquez Ureña, Reyes, Ortiz y Picón Salas (y en la que entran también Martínez Estrada y los hermanos Romero, que solo mencionamos tangencialmente). La panoscopía —término que nos permitimos introducir a sabiendas de que es un neologismo— subraya la idea de observar (*skopéo*) el todo (*pán*), a la manera misma de un panóptico, el edificio construido de modo que cualquiera de sus partes sea observable desde un solo punto. El sistemático ir y venir entre polaridades, la búsqueda de soluciones de mediación, los esfuerzos por construir síntesis llevan en efecto a los Maestros a practicar una panoscopía donde se postula una «arquitectura utópica» conceptual de América, con «puntos en el infinito» donde convergen las redes de mediaciones sintéticas.

En una segunda instancia, evocamos la *microscopía* para acercarnos al manejo de lo local y lo regional en el Buenos Aires de Borges, en la Luvina de Rulfo, en La Habana de Lezama, en la Santa María de Onetti (y que, por supuesto, se extiende al Macondo de García Márquez o al *sertao* de Guimaraes Rosa o de Vargas Llosa). La microscopía conlleva un considerable salto de perspectiva y de aproximación al mundo, con respecto a la panoscopía de la primera tradición universalista. Los entornos locales adquieren una importancia primordial y los movimientos de «el amor, la vida y la muerte» (los tres temas esenciales de toda literatura según Rulfo) son minuciosamente di/seccionados y de/cantados en esos entornos por los grandes narradores latinoamericanos. Sin embargo, resulta ser tan fuerte la potencia de la microscopía y de la combinatoria de los lentes asociados, que muchas de esas miradas «minimales» finalmente elevan el acotado corte local a forma de arquetipo universal.

En una tercera instancia, encontramos en la *telescopía* una forma de visión del continente que se acerca más a las prácticas de los críticos de la cultura como Rama, García Canclini o Martín-Barbero. Una vez registradas las multitemporalidades y las multiespacialidades que configuran el lugar americano, sólo mediante instrumentos de aproximación de la visión entre secuencias

culturales aparentemente lejanas puede el crítico elaborar una arquitectónica de engranajes parciales, simultaneidades o desajustes. Una propiedad telescópica de la cultura entra entonces en juego, cuando los más diversos fragmentos de la cultura se reflejan unos en otros —agrandando las imágenes de objetos lejanos—. Sin utópicos puntos de vista unitarios (panoscopía), sin elevaciones universales de lo local (microscopía), los mediadores críticos de fines del siglo XX construyen entonces una urdimbre cartográfica repleta de sorpresivos acercamientos entre formas de expresión marcadamente diversas. El tejido resultante vuela en el aire, no requiere fundamentos, pero capta la maleable plasticidad de los tránsitos latinoamericanos.

Sin llegar a establecer correlaciones estrictas, los tres capítulos del ensayo, con sus tendencias a la panoscopía, microscopía y telescopía, se encadenan también con tres grandes manifestaciones temporales: modernidad, postmodernidad, transmodernidad. La posibilidad de síntesis universales —asíntota típica de la modernidad— fluctúa luego hacia la localidad y la diferenciación postmodernas, para abrirse finalmente hacia reintegraciones transversales de lo local, propias de la transmodernidad. Las geometrías conceptuales de cada instancia en la evolución del pensamiento latinoamericano tienden a ser, por tanto, geometrías *plenas* del espacio-tiempo: panoscopía moderna, microscopía postmoderna, telescopía transmoderna. Por supuesto, como García Canclini y Martín-Barbero lo han evidenciado, las fronteras diacrónicas no se encuentran tan bien delimitadas como aquí sugerimos y las demarcaciones de los linderos se subsumen bajo una más compleja lógica de la vaguedad, pero, *desde la distancia*, buscando una perspectiva de trazos genéricos detrás de lo íntimamente particularizado, tal vez la tríada geométrica que proponemos puede llegar a ser suficientemente correcta.

La figura de Novalis, a la que cualquier reflexión sobre los tránsitos de la modernidad debe retrotraerse, subyace —en lo profundo— detrás de muchas de nuestras consideraciones. Aunque la invención romántica de la profundidad va en aparente contravía con el autoproclamado interés por lo superficial en nuestra época, parece

difícil poder entender los movimientos de las olas sin las hondas corrientes que agitan los fondos marinos. La comprensión del mundo según Novalis, como teoría general y particular de los fluidos —red de superficies líquidas atravesadas por toda suerte de obstrucciones y de tránsitos, magma de vórtices residuales y de flujos lisos— adquiere una inusitada pertinencia en la actualidad. De hecho, por ejemplo, la «modernidad líquida» de Bauman nos sitúa de nuevo en un espectro de contaminaciones y ósmosis típicamente novalisiano. Nuestro ensayo también rinde un homenaje, no siempre explícito, a Novalis: en el aura del *Borrador General* de Novalis y de sus extraordinarios cuadernos de apuntes para la *Enciclopedia* se sitúa la notable inventividad latinoamericana alrededor de las problemáticas de la frontera y el tránsito. Todo, en Novalis, es indagación de los *bordes* e investigación de las dialécticas *pendulares* del conocimiento.

La «razón movible», que emerge de los escritos de Novalis, que se inscribe en la «razón sensible» de Pascal, que recoge las oscilaciones pendulares del Poe analítico y del Poe poético, adquiere en el pensamiento latinoamericano del siglo XX una magnífica contundencia. Desde la «razonabilidad» de Vaz Ferreira —hibridación de «razón» y «sensibilidad» que abre el dominio positivo del raciocinio a su *revés* mismo— hasta los «mapas nocturnos» de Martín-Barbero, pasando por la oblicua razón antinómica de Reyes, por los «contrapunteos» de Ortiz, por la «red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos» de Borges, por las tesituras del no-tiempo y el no-espacio en Rulfo, por las incesantes indeterminaciones del punto de vista en Onetti, por las secuencias y los grados de mediación en Rama, por las hibridaciones y los solapamientos de García Canclini, toda una larga tradición latinoamericana ha venido estudiando perseverantemente los modos de extensión de la razón. Sin sucumbir a las modas dominantes, la especificidad de América Latina, como borde y lugar pendular del tránsito, parece haber llevado así a muchos pensadores a explorar las formas complejas de una razón movible que permitiera reflejar la movilidad misma del continente.

El momento actual, el perentorio «hoy» al que alude Martín-Barbero, puede tal vez estarse cifrando en la emergencia de un

intervalo «transmoderno» donde puedan volver a entenderse mejor las difíciles imbricaciones de la modernidad. Dejando de lado ciertas inocentes rupturas postmodernas y muchas innecesarias defunciones del saber, la *transmodernidad* promovida por Rodríguez Magda intenta recoger las simultaneidades inventivas de la postmodernidad y su abierto espíritu de diseminación, en conjunción con muchas fortalezas del proyecto moderno que no merecen ser olvidadas. Las rupturas de lo Absoluto, las fragmentaciones de la Verdad, la multiplicación de las redes del sentido, las conjunciones de lo antinómico, magnificadas por el postmodernismo, son de hecho conquistas bastante más antiguas, propias de un modernismo no trivializado (en figuras imprescindibles, y aún poco conocidas, como Pavel Florenski, o en los artífices mismos de la modernidad, como Novalis). Se trata de un *«hoy» hondamente sumergido en la tradición* que puede resultar de sumo interés para la cultura latinoamericana, pues, como lo hemos sugerido en esta introducción y como esperamos mostrarlo en el cuerpo del ensayo, toda una extensa tradición latinoamericana parece poder inscribirse *de manera natural* en el ámbito conceptual de las tensiones que se encapsulan en la transmodernidad. *Los bordes y el péndulo*, la capacidad latinoamericana de adentrarse en los tránsitos de la razón, la inventividad de lo fronterizo en nuestros mejores creadores, la riqueza transversal de nuestra cultura, prefiguran, a lo largo de todo el siglo XX, la emergencia de un posible paradigma transmoderno.

A lo largo del trabajo, no hemos querido desaprovechar la oportunidad de las notas a pie de página para proveer formas de «contrapunteo» con el texto principal. A menudo, las notas sólo indican elementos de referencia, pero en ciertos casos intentan ampliar y hacer divergir los cauces del discurso. Por otro lado, al final del ensayo se proveen un *índice bibliográfico* y un *índice onomástico* que pueden ayudar a leer el trabajo transversalmente, sin necesidad de tener que seguir su aparente evolución lineal.

I. Los Maestros de América: síntesis y panoscopía

UNA DE LAS FORMAS más plenas de definir una frontera consiste en surcarla sistemáticamente, en ir y venir permanentemente entre cada uno de sus márgenes, en reconocer las vecindades continuas del territorio marcado por el corte. En esos casos, la compenetración de *los bordes y el péndulo* se determina en dos sentidos complementarios: por un lado, si se parte de la delineación del borde, el movimiento del péndulo sobre ese borde permite ampliar realmente la frontera; por otro lado, si se parte del ir y venir del péndulo, ese cúmulo de oscilaciones permite definir el borde como región invariante del movimiento. La complementación dialéctica anterior —elemental en un péndulo físico simple— se da rara vez en el ámbito más amplio del pensamiento, pues se requieren varias condiciones específicas históricas, culturales, sociales, para poder encarnar la metáfora. Una primera exigencia en el entorno correspondiente de pensamiento es el poder contar con una conciencia *autorreflexiva* en la que el borde (primer orden) y la reflexión sobre el borde (segundo orden) se conecten estrechamente. Otra condición es la posibilidad de observar la frontera y los márgenes como un *todo* continuo y conexo, donde no se disuelvan los tránsitos de información. Un tercer requisito es la capacidad de acumular y reordenar dialécticamente las diversas tensiones polares alrededor del borde, para producir nuevas *síntesis* que amplíen la comprensión de la frontera.

Las décadas 1920-1950 en América Latina dan lugar a la emergencia de un grupo de intelectuales que consigue concretar con creces las condiciones anteriores. Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Francisco y José Luis Romero, Ezequiel Martínez Estrada, Fernando Ortiz, Mariano Picón Salas son algunos de los notables ensayistas, críticos, historiadores y filósofos que intentan configurar en ese entonces una visión amplia —autocrítica, relacional, continua, conexa, sintética— de Latinoamérica. *Maestros de América*, como se les ha llamado[5], son quienes construyen las herramientas y las perspectivas iniciales para entender la cultura latinoamericana como un todo: un espacio consciente de su condición limítrofe en la cultura universal pero que, *gracias* a esa misma condición, le permite realizar originales ejercicios de síntesis, ligados a hondas corrientes que jalonarán el siglo americano —transculturación, hibridación, mediación—. De hecho, la reflexión crítica sobre la herencia hispánica y sus contraposiciones con Europa y con los incipientes Estados Unidos (refinando la antítesis inicial de Rodó)[6], la capacidad de entender el espacio americano como un entorno continuo para el diálogo de las culturas, y la riqueza de un entendimiento amplio donde se conjuguen lo racional y lo sensible[7], lo local y lo global, lo particular y lo

5 Para una visión de conjunto sobre la tradición de universalidad, amplitud y rigor ligada a este grupo de pensadores, véanse los trabajos prolongados y consistentes de Gutiérrez Girardot: «Los olvidados: América sin realismos mágicos» [1985], *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas* (Bogotá: Temis, 1989) 174-185; «La imagen de América en Alfonso Reyes» [1955], *Hispanoamérica...* 3-21; «Pedro Henríquez Ureña» [1978], *Hispanoamérica...*, 58-83, o «Sobre el problema de la definición de América. Notas sobre la obra de José Luis Romero» [1982], *Hispanoamérica...*, 244-251.

6 La *Historia de la Cultura en la América Hispánica* [1947] de Pedro Henríquez Ureña (México: Fondo de Cultura Económica, múltiples reimpresiones) es un ejemplo de ruptura de dualismos y de construcción de mediaciones sintéticas, donde Henríquez Ureña incorpora, por un lado, de manera notable para la época, una percepción de avances tanto en las humanidades como en las ciencias, y, por otro, una contrastación frecuente de la producción dentro de toda América, con tránsitos y obstrucciones entre América Latina y Estados Unidos.

7 Una «razonabilidad» amplia que integrara la razón y la sensibilidad —mixturando y pegando los términos mismos— había sido propuesta a comienzos del siglo XX desde regiones tan dispares como Estados Unidos, Rusia y Uruguay. Las figuras de Charles Sanders Peirce (tres categorías

universal, dando lugar a nuevos procesos de fusión y de síntesis, se encuentran siempre presentes en los trabajos de Henríquez Ureña, Reyes, los Romero, Martínez Estrada, Ortiz o Picón Salas.

Los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928)[8] de Henríquez Ureña pueden verse como el primer intento sostenido dentro de la cultura latinoamericana por definir claramente el *topos* de América como una frontera donde una tensa oscilación de ideas, concreciones y mixturas —guiada siempre por el rigor de lo racional y de lo relacional— va definiendo progresivamente la especificidad del lugar mismo. El primer ensayo, adecuadamente denominado «Orientaciones» (1926), revisa la «urgencia romántica de expresión»[9] americana, jalada siempre entre pares de opuestos: tradición y rebelión, naturaleza y cultura, europeísmo e indigenismo, comunidad e individualidad. Los contrastes y las oposiciones son fundamentales y ningún lado de la balanza prevalece sobre el otro; sólo el tránsito pendular incesante entre los polos puede acercarse a captar mejor nuestra condición, en la que deben prevalecer el *rigor* y la *síntesis*:

> Llegamos al término de nuestro viaje por el palacio confuso, por el fatigoso laberinto de nuestras aspiraciones literarias, en busca de nuestra expresión original y genuina. Y a la salida creo volver con el oculto hilo que me sirvió de guía.
>
> Mi hilo conductor ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección.
>
> El ansia de perfección es la única norma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima [...].

---

universales), Pavel Florenski (dialéctica trinitaria) y Carlos Vaz Ferreira («razonabilidad») habían propugnado con fuerza la necesidad de hacer *pendular* sistemáticamente el conocimiento, sin restringirlo a urdimbres científicas o humanistas. Es una lástima que esos intentos de extensión de la razón —producidos curiosamente en los *bordes* mismos de Europa— hayan sido (y sean aún) tan poco conocidos.

8 Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, *Obra crítica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960) 239-330.

9 Henríquez, *Seis…*, 244.

> Cada grande obra de arte crea medios propios y peculiares de expresión; aprovecha las experiencias anteriores, pero las rehace, porque no es una suma, sino una síntesis, una invención.[10]

De esta manera, más que ciertos materiales distintivos, o más que ciertas perspectivas peculiares, el método mismo —el ansia de perfección y la capacidad de síntesis— pasa a proyectarse como la que debería ser la fortaleza normativa por excelencia de la expresión americana. La «orientación» que propone Henríquez Ureña es muy exigente, propia de los grandes cánones que había impuesto Novalis en el auge de la modernidad: trabajar hacia lo hondo, bajar a la raíz de las cosas, ansiar la perfección, inventar sintéticamente. Se trata de un programa que, como veremos, el postmodernismo ha revaluado, pero que merece volver a entrar en el debate contemporáneo[11]. Las duras batallas que tuvo que dar Henríquez Ureña en contra de la laxitud del pensamiento, su rigurosa crítica jerárquica, su concepción de la cultura como un todo complejo, no deberían desaparecer tan fácilmente del panorama.

El segundo ensayo, «Caminos de nuestra historia literaria» (1925), explora la diversidad de expresión lingüística en las diferentes naciones de América, propone «poner en circulación tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables» («Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó»)[12], protesta contra el nacionalismo «espontáneo y natural»[13] y, rechazando a aquellos que «con una especie de realismo ingenuo aceptan la natural e inofensiva suposición de que tenemos fisonomía propia»[14], se eleva enérgicamente en contra de una pretendida exuberancia americana: la exaltación, el énfasis, la verbosidad. Una vez más, el rigor, el establecimiento de jerarquías de valores, el rechazo de una identidad ingenua, la crítica de la palabrería, se dirigen a crear un alto canon para la expresión americana, un canon que pretenderá disolverse

10 Henríquez, *Seis…*, 252.

11 Revisaremos la situación al final de este ensayo.

12 Henríquez, *Seis…*, 255.

13 Henríquez, *Seis…*, 256.

14 Henríquez, *Seis…*, 259.

posteriormente, pero al que creemos debe retornar, con nuevas fuerzas y nuevas reorientaciones, el pensamiento hispanoamericano.

Espacio de frontera entre el europeo y el indígena, entre la riqueza natural y el orden cultural, entre las diversas expresiones del lenguaje, entre lo residual y lo singular, América Latina emerge en la lectura de Henríquez Ureña como un *entorno privilegiado para una combinatoria cultural sintética*. Se trata de una idea fundamental que se retomará desde muy diversas perspectivas, y que determina en buena medida lo que podría designarse como *identidad relacional* de América. Mientras que todos los mayores pensadores hispanoamericanos se elevarán a lo largo del siglo XX contra una supuesta identidad descriptiva o predicativa de lo americano, contra una supuesta «fisonomía propia», a su vez, la mayoría se acercará a la lectura relacional, combinatoria y sintética propuesta por Henríquez Ureña. La peculiar condición —histórica (José Luis Romero), crítica (Ángel Rama), filosófica (Leopoldo Zea) o sociológica (Néstor García Canclini)— de entender a América Latina como un *borde* donde se privilegian los tránsitos y las hibridaciones será una imagen crucial a lo largo del siglo.

En el sexto ensayo de la compilación, «Alfonso Reyes» (1927), dedicado a su gran colega y amigo, Henríquez Ureña detecta las formas de pensamiento —también las suyas propias— que Reyes esgrime para entender las antinomias de lo americano:

> En Alfonso Reyes todo es problema o puede serlo. Su inteligencia es dialéctica: le gusta volver del revés las ideas para descubrir si en el tejido hay engaño; le gusta cambiar de foco o punto de vista para comprobar relatividades. Antes perseguía relaciones sutiles, rarezas insospechadas; ahora, convencido de que las cosas cotidianas están henchidas de complejidad, se contenta con señalar las antinomias invencibles con que tropezamos a cada minuto. «Antes coleccionaba sonrisas; ahora colecciono miradas».
>
> Pero la convicción de que el universo es antinómico no lo lleva a ninguna forma radical de pesimismo; el fatalismo de su pueblo no hace presa en él; nunca será fatalista, sino agonista, luchador. Como

artista sabe que las antinomias del universo se resuelven, para el sentido espectacular, en armonías [...].[15]

Este admirable párrafo prefigura enteras décadas posteriores de disquisiciones teóricas y debates alrededor del conocimiento: la importancia de volver del revés las ideas, la urgencia de cambiar de foco y comprobar relatividades, la conciencia de la complejidad, la riqueza de lo antinómico, todas supuestas «conquistas» posteriores del postmodernismo[16]. Pero a su vez, y esta es una razón aún mayor para nuestra admiración, Henríquez Ureña detecta que, en el *revés del revés*[17], Reyes *no se contenta* con lo relativo y busca la armonía, la unidad, la síntesis, la reintegración detrás de la diferenciación. Lejos del «fatalismo de su pueblo», lucha por construir resoluciones pendulares de los contrarios: una magnífica lección para todos aquellos que hemos sido tentados por cobijarnos en la localidad, en la relatividad disciplinar, en el pesimismo del desconocimiento. La multiplicidad de la mirada, *ligada* de manera necesaria, intrínsecamente dialéctica, con la posterior reintegración de las perspectivas, amplía la visión del mundo y ayuda a consolidar las herramientas requeridas para acercarse a entender las mixturas e hibridaciones americanas.

El mismo Reyes, retomando en sus *Notas sobre la inteligencia americana* (1936) las ideas e imágenes de Henríquez Ureña, definirá de manera permanente algunos rasgos combinatorios propios del pensamiento hispanoamericano:

---

15 Henríquez, *Seis…*, 298.

16 Por supuesto, es bien sabido que todas esas dialécticas fundamentales, hondamente presentes en la filosofía griega, se potencian alrededor del pensamiento romántico (especialmente con Novalis), en el mismísimo *núcleo* de la modernidad. Sobre el dudoso manejo del «post» en el postmodernismo, y sobre una posible alternativa («trans») para revitalizar la modernidad, véase el capítulo 3 de este ensayo.

17 Veremos más adelante cómo, en una lectura plena de la «transmodernidad» —término según Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad* (Barcelona: Anthropos, 2004)—, una doble negación (*no-no*: revés del revés) no debe entenderse como un «sí», sino como un «denso sí en el futuro», lo que permite enriquecer extraordinariamente el discurso (la lógica subyacente resulta ser entonces una lógica *topológica* que permite trascender los dualismos y abrirse a consideraciones *naturales* de frontera).

> Para esta hermosa armonía que preveo, la inteligencia americana aporta una facilidad singular, porque nuestra mentalidad, a la vez que tan arraigada a nuestras tierras como ya lo he dicho, es naturalmente internacionalista. [...] En tanto que el europeo no ha necesitado asomarse a América para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa desde la escuela primaria. De aquí una pintoresca consecuencia que señalo sin vanidad ni encono: en la balanza de los errores de detalle o incomprensiones parciales de los libros europeos que tratan de América y de los libros americanos que tratan de Europa, el saldo nos es favorable. [...]
>
> Francisco Romero coincidía conmigo en apreciar cierto don de síntesis en la mentalidad americana, coincidencia que no era el resultado de un previo cambio de ideas, lo que la hace más expresiva. Pero al hablar de «síntesis» ni él ni yo fuimos bien interpretados por los colegas de Europa, quienes creyeron que nos referíamos al resumen o compendio elemental de las conquistas europeas. Según esta interpretación ligera, la síntesis sería un punto terminal. Y no: la síntesis es aquí un nuevo punto de partida, una estructura entre los elementos anteriores y dispersos, que —como toda estructura— es transcendente y contiene en sí novedades. H_2O no es sólo una junta de hidrógeno y oxígeno, sino que —además— es agua. La cantidad 3 no sólo es una suma de 1+2, sino que además es lo que no son ni 1 ni 2. Esta capacidad de asomarse a la vez al incoherente panorama del mundo y establecer estructuras objetivas, que significan un paso más, encuentra, en la mente americana, un terreno fértil y abonado.[18]

El doble esfuerzo de apertura de la mirada, hacia lo propio y lo ajeno, cuyo «saldo nos es favorable», la emergencia de estructuras profundas de síntesis, nuevos puntos de partida para la *razonabilidad* americana, el terreno fértil y abonado para los intercambios, las transformaciones, los tránsitos, constituyen un entorno natural para la *movilidad*. En buena medida, podría de hecho acotarse una gran parte de la riqueza del pensamiento hispanoamericano

18 Alfonso Reyes, «Notas sobre la inteligencia americana» [1936], *Última Tule y otros ensayos*, Rafael Gutiérrez Girardot (ed.), (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991) 233-234.

alrededor de esa *razón-sensibilidad móvil*, abierta a las ósmosis, a los traslapes, a los entreveramientos de urdimbres dispares. Se trata de formas sistemáticas del diálogo que han enriquecido la historia cultural del continente. Otra cosa es que esa dialogización esencial en la construcción relacional de América haya tenido tan poca influencia en la consolidación de nuestras instituciones políticas. El que la enorme mayoría de la clase política latinoamericana sea particularmente sorda al diálogo es sin duda una de nuestras más paradójicas aflicciones, raíz inequívoca de subdesarrollo.

Más allá de la fluctuación positiva del saber, el *revés* de la mirada incita a detectar complementariamente las limitantes y las contingencias del tránsito. Uno de los ejemplos más detallados del estudio de *tránsitos y obstrucciones* en la cultura lo propuso el mismo Alfonso Reyes en su notable ensayo de teoría literaria *El deslinde* (1944)[19]. En el extenso volumen (377 páginas en su primera edición), Reyes se propone definir el «deslinde» (borde, frontera) entre lo literario y lo no literario, tratando de establecer la especificidad de la literatura desde una oscilante[20] aproximación multidisciplinaria: gramática, poética, semántica, historia, sociología, estadística, lógica, matemática[21], teología. El resultado, complejo,

19 Alfonso Reyes, *El deslinde*, *Obras Completas*, t. XV (México: Fondo de Cultura Económica, 1963).

20 El mismo Reyes describe conscientemente los *vaivenes* del método, desde el inicio mismo del ensayo: «Como en este género de aventuras no se puede proceder en línea directa, con frecuencia las páginas anteriores reciben su sentido de las posteriores, y viceversa. Hay que admitir entre paréntesis algunas afirmaciones que no siempre se demuestran al enunciarlas. En algunos casos, hay que tolerar anticipaciones metódicas; en otros, retrocesos e insistencias. Se procede en marchas cíclicas y por redibujos sucesivos. [...] Además, el estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido. En esta mudanza incesante, en este mar de fugaces superficies, no es dado trazar rayas implacables. Nuestro viaje se desarrolla a través de regiones siempre indecisas. Nuestras conclusiones tienen un carácter de aproximación y tendencia; gracias a eso serán rigurosas», Reyes, *El deslinde*, 31. La conciencia del avance pendular del conocimiento, de los diagramas cambiantes, de las fronteras evolutivas y de los entornos vagos del saber, lúcidamente presente en Reyes, describe a cabalidad las bases mismas de nuestro ensayo.

21 Reyes dedica cerca de 80 páginas a la «estructura de la abstracción» y a los «contornos del reino matemático» para establecer «simpatías» y diferencias

no reducible a una fácil fórmula, invoca, para la literatura, la riqueza de un «principio de fronteras, contaminaciones, ensanches, fertilizaciones e inspiraciones metafóricas»[22]. En una aproximación *sistémica* a las formas de la literatura (primer orden), Reyes consigue una iteración del «principio de fronteras» a todo el sistema, y obtiene una autorreflexividad plena en el aparato observacional (segundo orden). De hecho, otra iteración más en el sistema extendería el principio de fronteras al espacio mismo de América Latina en su compleja multidimensionalidad, como aquí la proponemos: borde histórico, mixtura cultural, contaminación sociológica, dialéctica del conocimiento.

Al comparar las urdimbres de la historia, la ciencia y la literatura, Reyes acota el concepto de *límite* como referido «a los temas, a veces semánticos y a veces poéticos, o sea al contenido noemático de asuntos y formas», y el concepto de *contaminación* como referido «al curso noético del pensar, al ángulo de declinación bajo el cual el espíritu baña sus motivos temáticos»[23]. La distinción fundamental entre *objeto* y *proceso* del pensar (*noema* y *noesis*) le permite a Reyes detectar límites claros en las temáticas de la historia y de la ciencia, así como contaminaciones importantes para ellas provenientes de las ciencias de la cultura, pero comparativamente descubre «la índole especial de la literatura dentro de la tríada teórica que estudiamos: la literatura no conoce límites noemáticos, la literatura no admite contaminaciones noéticas»[24]. Por un lado, la universalidad de los motivos de la literatura hace que toda temática pueda ser abordada; por otro lado, cada vez que la literatura se ensancha con nuevas metáforas o imágenes, provenientes de otro entorno de la cultura, lo literario hace inmediatamente *suyos* esos procesos y los sumerge en su «ángulo de declinación». La riqueza de la invención literaria se encuentra así vinculada con su extraordinaria capacidad

de las matemáticas con la literatura. Reyes, *El deslinde,* 289-382. Se trata de un esfuerzo excepcional para demarcar formas del tránsito entre las ciencias y las humanidades, rara vez repetido en la ensayística posterior (en cualquier idioma), que debe volver a ser estudiado con la profundidad que merece.

22 Reyes, *El deslinde*, 418.

23 Reyes, *El deslinde*, 106.

24 Reyes, *El deslinde*, 107.

mimética y especular, que consigue *internalizar* toda experiencia ajena dentro de sus formas mismas de producción, deshaciendo los límites e incorporando en su propio espectro formal las posibles contaminaciones asociadas.

Así como el protagonista de *El pozo y el péndulo* cree superar, en su descenso a las lúgubres mazmorras de la Inquisición, «los límites de todo lo ilimitado»[25], la literatura borra en su conjunto, en la interpretación de Reyes, toda pretendida marca de corte. El descubrir desde el revés, desde la negación, la especificidad de la literatura amplía entonces las posibilidades mismas de la razón (acercándola de hecho a la «razonabilidad» de Vaz Ferreira). En forma similar, si miramos —nuevamente *desde el revés*— la pavorosa maquinaria pendular que «con su acre aliento [...] bajaba... bajaba...»[26], dirigida al corazón del recluso en *El pozo y el péndulo*, mientras se estrechan las paredes de la celda, con sus metales incrustados puestos al rojo vivo, vemos cómo la imaginación de Poe *rompe* todos los límites del aguante humano y, al incorporarlos milimétricamente en la narración, produce la escalofriante sensación de terror que atenaza al lector. La capacidad, tan característica en la obra de Poe, de acceder al *otro lado* —de la percepción, de la razón, de la vida— resulta ser una de las claras fortalezas de la literatura, gracias justamente a su ausencia de límites noéticos y noemáticos, como indica Reyes.

En buena medida, esa oscilación pendular entre lo positivo y lo negativo, entre el aquí y el allá, entre el recto y el revés, puede verse también como un símbolo pleno de la labor de los *Maestros de América*. La continua percepción entre la herencia europea y la construcción o síntesis autóctona, nunca acotada a sólo uno de los márgenes del Atlántico, siempre está presente en un Henríquez Ureña, un Reyes, un Romero, un Ortiz, un Picón Salas. Como lo manifiesta Reyes, el esfuerzo mismo de superar el confinamiento en la frontera hace que el habitante del borde tenga que acercarse al centro, para luego volverse a alejar, dando lugar así a una experiencia doble, a un verdadero vaivén cognoscitivo que los habitantes

25 Edgar Allan Poe, *El pozo y el péndulo* [1842], en *Todos los cuentos*, Julio Cortázar (ed.), (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003) 61.

26 Reyes, *El deslinde*, 68-69.

del centro rara vez tienen que realizar. El entender dialécticamente un estado de cosas, sopesando siempre con fineza y con firmeza los múltiples aspectos de una cuestión, es para los Maestros una actitud permanente. El enriquecer el discurso desde la aparente lejanía del borde geográfico, desde la aparente debilidad de la insuficiencia histórica, es una de sus labores sistemáticas. Desde el *aparente revés negativo* de Nuestra América surge entonces una conciencia incisiva de la amplitud compleja del universo, como pocas veces se ha dado en un grupo tan notable de pensadores.

Asociada a la Utopía de América como lugar de encuentro, como «relé»[27] de saberes e invenciones, se encuentra implícita, en la mirada de los Maestros, la posibilidad de observar el continente entero a la manera de un *panóptico*. Edificio construido de tal manera que cada una de sus partes fuese observable desde un solo punto, el panóptico[28] enlaza arquitectónicamente lo local y lo global, las diferencias y la unidad, la multiplicidad y la convergencia. Si entendemos por «panoscopía» el conjunto de métodos para la investigación ligados a la visión que se puede obtener desde un panóptico, muchos de los esfuerzos realizados para definir el *topos* de América por Henríquez Ureña, Reyes, Ortiz o Picón Salas, por sólo señalar a los pensadores que abordamos en este capítulo, pueden interpretarse como herramientas para elaborar una *panoscopía americana*. La panoscopía incluye, en efecto, la posibilidad de percibir los tránsitos más allá de muros y obstrucciones para cada agente, la posibilidad de unificar sintéticamente los trayectos arbitrarios de cada particular, la posibilidad de acercar lo aparentemente distante.

---

27 El relé —del francés *relais*, relevo, «aparato destinado a producir en un circuito una modificación»— es el lugar del intercambio, el lugar donde los procesos semióticos cambian su condición modal, donde se entretejen y mezclan signos de todo tipo —naturales, fisiológicos, culturales— con signos segundos que substituyen a los primeros, e interpretaciones de esos segundos signos dentro de múltiples contextos de recepción. Véase Pierre Francastel, *La realidad figurativa* [1965], (Barcelona: Paidós, 1988) 119.

28 El panóptico fue diseñado por Jeremy Bentham a fines del siglo XVIII para albergar una cárcel. La cercanía con la celda de *El pozo y el péndulo* es accidental, pero puede aprovecharse para recuperar lo positivo desde lo negativo y hacer emerger una vez más la luz desde la oscuridad.

La búsqueda de ciertos universales focales, aún vigente en el período 1920-1950, se acomoda bien con esa panoscopía de los Maestros. Podría parecer que esa mirada inicial ha sido completamente reevaluada por los desarrollos posteriores del postmodernismo, pero no creemos que esto sea así. La ruptura de universales absolutos, focales, privilegiados, no ha acabado con los universales: veremos más adelante que la noción de *universal relativo* puede definirse con precisión, y que con ella se recuperan muchos aportes previos al debate postmoderno, como fueron las lecturas sintéticas de los pensadores que abordamos en este capítulo. Si, en principio, en la práctica constructiva de la arquitectura, el punto focal podría parecer ser único, en el ámbito de las posibilidades teóricas —y por tanto en el ámbito de la Utopía americana— los puntos de observación pueden multiplicarse[29]. La *red* de puntos focales en la panoscopía, que puede así obtenerse, elimina entonces lo absoluto y lo privilegiado, pero trasciende a su vez las restricciones de lo local y lo particular.

El concepto crítico central que prefigura las amplias posibilidades de extensión del espectro del pensamiento hispanoamericano a lo largo del siglo XX es, tal vez, el concepto de *transculturación* introducido por Fernando Ortiz en su extraordinario ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940)[30]. El trabajo de Ortiz presenta una muy pormenorizada historia del tabaco y el azúcar en Cuba, digna, en su rigurosa prolijidad, de la extremada atención al detalle que ejercitara Alfonso Reyes. Como prolegómeno al cuidadoso «contrapunteo» que realizará a lo largo del libro, Ortiz introduce su neologismo de «transculturación», con el cual intentará captar la *dinámica* de proyecciones transversales de individuos y grupos, dentro de la sociología de la cultura:

29 Veremos, en el capítulo 3, cómo puede en realidad realizarse esa multiplicación de puntos focales, tanto desde el punto de vista teórico, como en la práctica cultural, gracias a la teoría de haces y a la transversalidad cultural asociada («transmodernismo»).

30 Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978).

> Con la venia del lector, especialmente si es dado a estudios sociológicos, nos permitimos usar por primera vez el vocablo *transculturación*, a sabiendas de que es un neologismo. Y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo *aculturación*, cuyo uso se está extendiendo actualmente.
>
> Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo más apropiado.
>
> Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican [...].
>
> La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. Primero, la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana. Después, la transculturación de una corriente incesante de inmigrantes blancos. [...] Al mismo tiempo, la transculturación de una continua chorrera humana de negros africanos, de razas y culturas diversas [...]. Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aquí imperantes, como las cañas de azúcar son molidas entre las mazas de los trapiches. [...]
>
> Y todavía más culturas inmigratorias, en oleadas esporádicas o en manaderos continuos, siempre fluyentes e influyentes y de las más varias oriundeces: indios continentales, judíos, lusitanos, anglosajones, franceses, norteamericanos y hasta amarillos mongoloides de Macao, Cantón y otras regiones del que fue Imperio Celeste. Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin de síntesis, de *transculturación*.[31]

La pendularidad es aquí explícita en Ortiz. Un movimiento («desajuste») da lugar a la «exculturación», al abandono relativo de un nutriente de información, otro movimiento inverso («reajuste»)

31 Ortiz, *Contrapunteo...*, 92-93.

da lugar a la «inculturación», al registro de nuevas improntas culturales, y, en el medio, en la frontera, en el borde, surge la *transculturación*: síntesis de correlaciones culturales, compenetración de tirantes polaridades, dialéctica de flujos, invención de conjugaciones antinómicas, dialogización de complejas traducciones. Si la exculturación y la inculturación pueden ser brutales —«molidas entre las mazas de los trapiches»— producto a menudo de la peor opresión por parte de nuestras supuestas clases «dirigentes», la transculturación debe permitir en cambio el *tránsito natural* del saber y de la cultura, aceptando la diversidad de los entornos, la multiplicidad de las creencias, la riqueza antinómica de lo simultáneo, pero ayudando a la vez a las ósmosis entre los diferentes contextos, a las hibridaciones y a las mixturas entre vecindades contrastantes.

La primera parte del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* toma al pie de la letra, con inusitada literalidad, el movimiento pendular entre el tabaco y el azúcar:

> La caña de azúcar y el tabaco son todo contraste. Diríase que una rivalidad los anima y separa desde sus cunas. Una es planta gramínea y otro es planta solanácea. La una brota de retoño, el otro de simiente; aquélla de grandes trozos de tallo con nudos que se enraízan y éste de minúsculas semillas que germinan. La una tiene su riqueza en el tallo y no en sus hojas, las cuales se arrojan; el otro vale por su follaje, no por su tallo, que se desprecia. La caña de azúcar vive en el campo largos años, la mata de tabaco sólo breves meses. Aquélla busca la luz, éste la sombra; día y noche, sol y luna. Aquélla ama la lluvia caída del cielo; éste el ardor nacido de la tierra. A los canutos de la caña se les saca el zumo para el provecho; a las hojas del tabaco se les seca el jugo porque estorba. El azúcar llega a su destino humano por el agua que lo derrite, hecho un jarabe; el tabaco llega a él por el fuego que lo volatiliza, convertido en humo. Blanca es la una, moreno es el otro. Dulce y sin olor es el azúcar; amargo y con aroma es el tabaco. ¡Contraste siempre! Alimento y veneno, despertar y adormecer, energía y ensueño, placer de la carne y deleite del espíritu, sensualidad e ideación, apetito que se satisface e ilusión que se esfuma, calorías de vida y humaredas de fantasía, indistinción vulgarota y anónima desde la cuna e individualidad aristocrática y de marca en todo el mundo,

> medicina y magia, realidad y engaño, virtud y vicio. El azúcar es *ella*; el tabaco es *él*... La caña fue obra de los dioses, el tabaco lo fue de los demonios; ella es hija de Apolo, él es engendro de Proserpina [...].[32]

Asombrosamente, el hermosísimo vaivén polar de este párrafo consigue mantenerse *tal cual* —en forma sistemática y con igual fluidez, enriqueciendo siempre progresivamente los datos y las metáforas— a lo largo de las noventa (!) primeras páginas del *Contrapunteo*. Se trata de una verdadera proeza en la ensayística hispanoamericana, donde se conjugan una rigurosa investigación histórica y sociológica, una gran imaginación formal (en este caso, formas del tránsito e imágenes pendulares) y una riqueza deslumbrante en el lenguaje. Ortiz recorre los más diversos ámbitos y procesos, comparando y entreverando el azúcar y el tabaco en cada uno de ellos: análisis biológico, producción, división del trabajo, mercantilización, comercialización, utilización social, manejo político, normatividad ética, imaginería mágica y religiosa, discusión científica, etc. En la contraposición sintética de esos tránsitos propone Ortiz una adecuada metáfora de la historia cubana:

> Cuba tuvo dos orgullos paralelos, síntesis de este curiosísimo contraste, el ser el país que producía el azúcar en más cantidad y el tabaco en más calidad. [...] Pero adviértase también que si el azúcar y el tabaco tienen contraste, jamás tuvieron conflictos entre sí. [...]. No hay, pues, para los versadores de Cuba, como habría querido aquel arcipreste apicarado, una Pelea de Don Tabaco y Doña Azúcar, sino un mero discreteo que debiera acabar, como los cuentos de hadas, en casorio y felicidad. En la boda del tabaco con el azúcar[33].

Las restantes trescientas cincuenta páginas del *Contrapunteo* proveen meticulosos complementos (históricos, sociológicos, literarios, científicos) acerca de las vicisitudes del tabaco y del azúcar tanto en el contexto cubano, como en el contexto de la cultura universal. Una muy extensa sección trata «De la transculturación

---

32 Ortiz, *Contrapunteo...*, 13-14.

33 Ortiz, *Contrapunteo...*, 87-88.

del tabaco»[34]. Ortiz pone a prueba sus ideas acerca de las diversas formas (*ex/in/trans*) de culturación y descubre tres grandes umbrales en la transculturación del tabaco. Primero, el tránsito de la planta, desde su inicio mágico y sacramental, ligado a curaciones y ritos en el ámbito indígena originario, hacia el manejo sensual y económico que le dan los castellanos de Indias (quienes transforman su propia imaginería con respecto al tabaco, yendo del «vicio» según Las Casas, y de algo «peor que el dolor» según Oviedo, a una aceptación a «hurtadillas», luego con «soltura» y finalmente con «desenfado»[35]). Segundo, el gran salto transcultural que disemina el tabaco allende las Indias, lo implanta con enorme fuerza en África y lo difunde en Europa: como ornamento y virtud medicinal en primera instancia, luego como estimulante benévolo (simultáneamente con el chocolate, el café y el té) en las reuniones de la alta sociedad, donde la opulencia y el poder se manifiestan, pero donde a la vez la razón libertaria va emergiendo. Tercero, la concepción mercantilista a gran escala, con atractivas facilidades tributarias, que convierte a la industria del tabaco en un fenómeno ubicuo a nivel mundial, y que la conduce finalmente a lo que Ortiz llama la «transculturación universal»[36] del tabaco. Son especialmente punzantes los estudios que Ortiz realiza acerca de las larguísimas disquisiciones (de todo tipo: práctico, moral, religioso, científico) que se plantearon a lo largo de los siglos a favor y en contra del uso del tabaco, así como los rastreos donde detecta su presencia en la poesía renacentista, barroca y moderna. La transitoriedad dinámica de la cultura[37] refulge así en el *Contrapunteo*.

---

34 Ortiz, *Contrapunteo...*, 204-284.

35 Ortiz, *Contrapunteo...*, 223.

36 Ortiz, *Contrapunteo...*, 284.

37 En *El huracán*, otro de sus notables ensayos, Ortiz señala complementariamente que, más allá del tránsito, «con frecuencia los orígenes de los símbolos están en las profundidades de la cultura que los comprende y su sentido primario se ha perdido por razón de las variaciones que ha experimentado tal cultura o por proceder aquéllos de culturas antecesoras, o lejanas en espacio y tiempo, y haber sido recibidos por las gentes donde aún sobreviven, ya *transculturados* y con sentidos y usos distintos de los originarios» (Fernando Ortiz, *El huracán. Su mitología y sus símbolos* [1947], (México: Fondo de Cultura Económica, 2005) 13-14, las cursivas son mías. Partiendo de unas figuras cubanas precolombinas,

La riqueza de los vaivenes culturales que han ayudado a configurar el lugar de América es igualmente patente en la obra de Mariano Picón Salas. Picón amplía la dialéctica Europa-Hispanoamérica, haciendo entrar de lleno en el panorama la presencia de Estados Unidos. La *triangulación* conseguida amplía las herramientas dialécticas, deshace los dualismos, enriquece las contrastaciones. Al igual que, en un proceso de triangulación topográfica, el teodolito (acople de un círculo horizontal y de un semicírculo vertical graduados, con lentes para medir ángulos) permite precisar mejor la geometría del entorno, la obra de Picón Salas permite entender y correlacionar mejor los diversos enlaces (y/o bloqueos) entre las culturas europea, hispanoamericana y norteamericana. Los caminos graduales y la triadicidad son fundamentales en el empeño de construir un *americanismo integral*:

> Primero debemos unir en una voluntad nacional los miembros dispersos de un mismo grupo (tesis); oponernos a las fuerzas que la obstaculicen (antítesis); y podremos convivir con ellas cuando cada grupo actúe en pie de igualdad dentro de una común y más vasta proyección universal (síntesis). Latinoamericanismo, antiimperialismo, americanismo integral son las obligadas etapas de esta concepción dialéctica de nuestra historia.[38]

Para Picón Salas, como para los demás Maestros de América que consideramos en este capítulo, es imprescindible la inmersión *plena* de nuestro borde cultural en la *topología amplia* de la historia universal. Sólo mediante una proyección universal, lo local puede llegar a adquirir la importancia que merece, pues, en realidad, «quien

---

cuya singularidad no había podido ser adecuadamente explicada hasta el momento, Ortiz realiza una extensa investigación arqueológica comparativa para tratar de demostrar que los motivos comunes que aparecen en las figuras son representaciones simbólicas del huracán. El resultado metodológico del trabajo lleva a descubrir ciertos *invariantes* detrás del tránsito y de la multiplicidad diferencial de las imágenes. Como veremos más adelante, esta *doble* comprensión pendular —el tránsito *y* ciertos invariantes detrás del tránsito— es fundamental para nuestros propósitos.

38 «Prólogo y digresiones sobre América» [1933], *La conquista del amanecer* (La Habana: Casa de las Américas, 1992) 380.

carece de punto de comparación ni siquiera ve lo próximo»[39]. Esta verdad de Perogrullo, desafortunadamente olvidada con facilidad en ciertas lecturas seudo-políticas posteriores, es reiterada por Picón al recordarnos que «todo gran arte ha resultado de esa confluencia necesaria entre lo nacional y lo universal. Sólo de *esa síntesis que supera el folklore*, pero que no es tampoco el cerrado invernadero para que lo disfruten escasos iniciados, surgirá la expresión del suramericano integral»[40]. Un *doble proceso de diferenciación e integración* yace en el fondo de las consideraciones de Picón: la oscilación pendular entre lo local y lo global, entre lo regional y lo universal es *imprescindible* para un buen entendimiento de la empresa americana. Vehemente contra el «tropicalismo»[41], promotor del rigor (el «ansia de perfección» de Henríquez Ureña), estudioso y conocedor de latitudes distantes, diplomático de larga trayectoria, Picón se erige como otro ejemplar más de esos grandes sintetizadores del pensamiento hispanoamericano de la primera mitad del siglo XX, que intentan diagramar —desde un panóptico que permite observar simultáneamente entornos, fronteras y tránsitos— el *lugar relacional* de América.

Las reflexiones de Picón Salas se sitúan en un intervalo amplio alrededor de la Segunda Guerra Mundial, después de las atrocidades del «irracionalismo nazi» y al punto de emergencia del

---

39 Mariano Picón Salas, *Europa-América. Preguntas a la Esfinge de la Cultura* [1947], (Caracas: Monte Avila, 1996). 4.

40 Picón, *Europa*..., 148 (las cursivas son mías).

41 «Todo lo exagera nuestra imaginación verbalista y movilizamos para el más simple menester una verdadera artillería de palabras. Adjetivos que no convienen al concepto, palabras esdrújulas que suelen llenar grandes huecos del pensamiento, repeticiones, hipérboles, tono sostenidamente patético, son los elementos del cuadro clínico de nuestro verbalismo escrito. Y todo ello se resuelve en el pensamiento y en la vida por la actitud espiritual que en estas tierras australes se suele llamar "tropicalismo". "Tropicalismo" es incapacidad de llamar las cosas por su justo nombre, delirio verbal, deformación de los hechos o las ideas. [...] Esto de escribir con claridad y sentido de las proporciones, es también un problema de educación. Se escribe confusamente cuando se piensa con oscuridad y hay que rellenar con palabras gordas el teatro vacío de las ideas. [...] Es ya hora de reaccionar contra el tropicalismo. Conocemos el fenómeno y la manera de desviarlo. Mientras en nuestro Continente se piense, se escriba y se obre de esta manera —porque el verbalismo contagia también la acción y la vida— seremos pueblos inferiores» (Picón, *La conquista*..., 384, 385, 390).

«economicismo norteamericano»: una época en la que «descompusimos al hombre[42] en una serie de funciones meramente profesionales: banquero, profesor, lavaplatos, y con las piezas escindidas de su alma era ahora preciso volver a soldar a la persona»[43]. Después de la especialización y de la diferenciación, busca Picón una nueva reorientación integral, en la que Hispanoamérica pueda dar la pauta: «reconstruir el mundo es encontrar otra vez los arquetipos: los cánones que desde nuestra discordia y conflicto particular nos eleven a aquella esfera superior —esfera platónica de las ideas— inalterable a todo accidente; forma de las formas, estrella polar del espíritu»[44]. Más allá de la discordia, la conciencia de que «cada cultura, cada alma nacional tiene su anverso y su reverso»[45] y la conciencia de la conciliación de los opuestos deben de hecho guiar al pensamiento hispanoamericano.

> Cualquier hispanoamericano (valga mi modesto testimonio) se sentía en la Europa de antes de la catástrofe con una actitud más cosmopolita, más libre y desprejuiciada ante las culturas extrañas, que los nacionales de los grandes países europeos quienes exaltaban lo alemán para negar lo francés o lo inglés y viceversa. A través de los libros que estudiábamos, debíamos realizar la *conciliación* en nosotros, de esas grandes culturas en perpetua polémica. Y es que el francés, el inglés o el alemán podían vivir de la sustancia espiritual de sus pueblos, mientras que nosotros, en *trance* de formarnos, requeríamos consultar a cada Cultura —como Edipo a la Esfinge— algo del secreto de nuestro propio destino. Ningún prejuicio nos inhibía como al francés de leer el libro alemán, o al contrario. En la cultura media de

42 El comentario de Picón recuerda el hombre sin atributos de Musil y la descomposición de los valores de Broch, pero no hemos encontrado alusión directa a ellos en nuestra lectura del venezolano.

43 Picón, *Europa-América…*, 6.

44 Picón, *Europa-América...*, 12. La emergencia, aparentemente sorprendente, de una relectura platónica puede verse sin embargo como un hondo inciso original de Picón Salas. Se trata de un *platonismo no ingenuo*, cercano a las transmutaciones del *Filebo*, donde el último Platón elabora una compleja jerarquía entre las ideas, que ya no viven en un espacio absoluto, sino que sirven de *invariantes relativos para el tránsito*. Véase Nicolas-Isidore Boussoulas, *L'Être et la composition des mixtes dans le «Philèbe» de Platon* (Paris: PUF, 1952).

45 Picón, *Europa-América...*, 137.

> un suramericano de nuestra generación se *revolvía* la prosa francesa con el ensayo inglés, la novela rusa, los libros de filosofía alemana y nuestra potente tradición española. [...]
>
> Todo lo lleva, todo lo *sintetiza* Bello que habla simultáneamente el Latín de Virgilio y el Inglés de Macaulay, el Francés de Racine y el Español del Siglo de Oro, para la ingente tarea de crear las primeras instituciones culturales de un país que comenzaba a dirigir su destino. Y en polémica con el gran Sarmiento a quien ya turba una prematura y demasiado romántica pretensión de autoctonismo cultural, Bello defiende, sobre todo, esa sabiduría del hombre, ese legado supranacional de la Cultura que es el que afirma la necesaria *concordia* humana sobre las querellas de pueblos, de razas, de poderío político.[46]

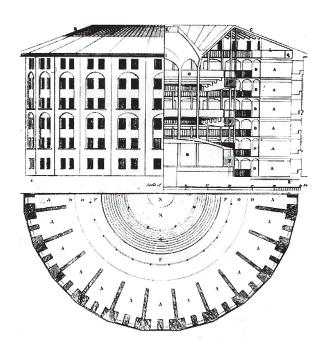
El texto de Picón refrenda el esfuerzo, ya señalado por Alfonso Reyes, del habitante del borde por capturar y entrelazar las diversas fuerzas centrífugas que emanan del centro. Yendo aún más allá, Picón propone, unos años después[47], una original *inversión* entre los epítetos de «viejo» y «nuevo» mundo, alrededor de diversos enlaces transicionales entre Europa y América, dependiendo de la *historia particular* del objeto o proceso que se tenga en mira (como la «transculturación del tabaco», a la manera de Ortiz, donde origen y receptor se intercambian). Para muchos procesos dialógicos en vaivén, que establecieron las bases de la construcción relacional de América, desaparecen así lo «viejo» y lo «nuevo», y en la conformación de una *edad mixta* surge la elusiva «identidad» del continente.

Podemos explicitar ahora algunas de las componentes estructurales que subyacen en muchos de los textos de Henríquez Ureña, Reyes, Ortiz o Picón Salas, y que pueden precisarse alrededor de las ideas de *síntesis* y de *panoscopía*. La síntesis, según la etimología griega *sunthesis*, consiste en una «acción de juntar», «combinar», «componer». La composición, un modo de conocimiento intrínsecamente relacional, es aquí imprescindible: allende las descripciones

46 Picón, *Europa*..., 67-168 (las cursivas son mías).

47 «Viejos y nuevos mundos», *Europa-América*..., 272-277.

predicativas (fibras), la síntesis propone el entrelazamiento combinatorio (cuerda) de los filamentos analíticos. Por otro lado, la visión desde el panóptico combina en una sola mirada la multiplicidad de las perspectivas. Como puede observarse en el diseño de Bentham, el panóptico se erige sobre el acople de un círculo horizontal y de un semicírculo vertical, calcando a mayor escala la práctica del teodolito para los cálculos de triangulaciones. La acción de juntar los diversos radios en un mismo punto focal resulta ser entonces parte de un proceso de reintegración de los diferenciales.



El panóptico penitenciario. Jeremy Bentham. 1787/1791

Henríquez Ureña, Reyes, Ortiz, Picón Salas intentan contemplar a América como un todo, combinando las riquezas regionales, juntando los esfuerzos de nuestros prohombres, componiendo un *tejido* en el que los movimientos de las fibras en un entorno dado de la urdimbre puedan reflejarse parcialmente en otro entorno dado, por más alejado que se encuentre aparentemente del primero. La coherencia, la conexidad y la plasticidad del tejido son fundamentales. La lectura continental de cada uno de estos pensadores tiende a hacer aparecer trazos comunes detrás de lo diferenciado, corrientes profundas en la «larga duración» allende ligeras ondulaciones en la superficie, fuerzas telúricas que van fraguando la cultura americana. Aunque la movilidad de la mirada es inevitable y, como veremos en los capítulos posteriores, ningún punto focal puede pretender contar con un mayor privilegio que otro, una concepción holista

de América como la que buscan (y encuentran) Henríquez Ureña, Reyes, Ortiz o Picón Salas conlleva una postulación de hipótesis y metodologías *necesariamente* sintéticas, así como una cosmovisión ligada a principios panópticos. De hecho, el que la construcción relacional y autorreflexiva de América proceda desde el borde mismo que va a intentar definirse es el proceso geométrico ineludible que *obliga* a la síntesis y a la panoscopía.

Las razones son triples: por un lado, todo acto de autorreflexión requiere un alto umbral de complejidad para que la reflexividad pueda representarse, y todo entramado complejo de representaciones está ligado a procesos de *síntesis*. Por otro lado, la lógica subyacente a un vaivén topológico de información, desde un borde al centro y viceversa, es una lógica del continuo (contemplaremos más adelante una sublógica apropiada, la «lógica de los haces»), y los modelos naturales asociados a una lógica topológica son los «topos» *sintéticos* de la teoría matemática de categorías. Finalmente, la adecuada estabilización de una dialéctica pendular, originada desde el borde, para captar un entorno dado de la historia, la geografía, la sociología o el conocimiento (ese entorno que se ha llamado «América»), requiere postular en un cierto momento la Utopía de un *panóptico* cultural donde las hibridaciones y las mixturas puedan compararse parcialmente, asintóticamente, alrededor de puntos focales. La *especificidad de observar el borde, desde sí mismo, con herramientas pendulares*, condición relacional y geométrica del *topos* de América que da lugar a la síntesis y a la panoscopía, subyace así tras las concepciones de Henríquez Ureña, Reyes, Ortiz o Picón Salas.

Lejos de *El pozo y el péndulo* de Poe, con su escalofriante evocación de una inquisición central y autoritaria, *los bordes y el péndulo* de los Maestros de América extienden ahora el espíritu hacia los márgenes y hacia una razón ampliada, donde desaparecen los argumentos de autoridad y donde el ejercicio reflexivo de la razón la *abre* de forma natural hacia los ámbitos de lo imaginario. La invención americana sirve de urdimbre reguladora para lo real, gracias a las «maleaciones» de un tejido plástico conformado de hechos e hipótesis, donde las hipótesis se someten a *tests* diversos (plausibilidad, instinto, economía, complejidad) hasta fusionarse continuamente

con los hechos. Pueden entonces registrarse pendularmente, por un lado, las *rupturas* de regularidad, los desajustes de homogeneidad en un contexto dado que van más allá de una simple irregularidad casual, y, por otro lado, los *pegamientos* locales de esas rupturas en un continuo global («América»), mediante diversos métodos que permiten seleccionar eficazmente las más «cercanas» hipótesis explicativas posibles para una ruptura dada.

La balanza de Pascal, no recuperada explícitamente por los Maestros de América en sus escritos, subyace no obstante en cada recodo de sus consideraciones. El equilibrio pascaliano entre rigor e instinto, entre razón e imaginación, entre cuadraturas y tangentes, entre infinitudes opuestas —en suma, entre polaridades que dan lugar a campos de fuerzas *intermedios* de enorme valor heurístico— es un equilibrio que permea ubicuamente la arquitectónica americana. Siempre precisando y acotando alguna frontera sobre la cual va y viene el péndulo de la razón inventiva, los Maestros de América exploran con nuevas herramientas metodológicas los grandes umbrales pascalianos. En gran medida, muchas contribuciones de Henríquez Ureña, Reyes, Ortiz o Picón Salas (revés del revés, deslinde, transculturación, americanismo integral) pueden verse como concreciones para poder, por una parte, analizar jerárquicamente múltiples niveles locales de lo intermedio, y, por otra, poder recomponerlos sintéticamente dentro de estructuras globales dispuestas al enlace y a la transferencia. De hecho, el *arte de la balanza* está estrechamente ligado al *arte de la razón*. La razón como proporción entre dos entes se extiende a un intento de concordancia entre lo discordante (la *coincidentia oppositorum* de Cusa), a una armonización de contrarios, a un vaivén pendular entre opuestos. Una razón que descuide las fronteras es, por lo tanto, un verdadero contrasentido etimológico e histórico. La luminosa insistencia de Bajtin en que «todo acto cultural vive, de manera esencial, en las fronteras», pues «en esto reside su seriedad e importancia: alejado de las fronteras pierde terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere»[48], debería estar siempre inscrita al inicio de cualquier investigación.

48 Mijail Bajtin, «El problema del contenido, el material y la forma en la creación

Desde muchos puntos de vista, un entendimiento de lo americano como una compleja *red de umbrales*, a la manera de Henríquez Ureña, Reyes, Ortiz o Picón Salas, con una lógica de vecindades subyacente, tiene mucho para ofrecernos. Una *inversión* notable se consigue. Desde los límites se crean nuevos órdenes, pero no sólo en la lógica o en las ciencias exactas, sino también en la historia, en la sociología y en el mismo proceder artístico. La posibilidad de invertir nuestro entendimiento habitual de lo dual, y de situarlo, no como base de nuestra comprensión, sino como simplificadora construcción imaginaria, abre enormes perspectivas. Desde los bordes, toda consideración resulta inmediatamente ternaria, intrínsecamente dialéctica, naturalmente pendular. Dejando de lado las idealizaciones del «+» y del «–», lo que *realmente* subsiste son las mediaciones, las graduaciones, las mixturas, para las cuales sólo parece ser apropiada una lógica afín a los fenómenos de cambio dentro de un continuo general. Es la apuesta consciente y amplia de los que hemos venido llamando los Maestros de América. Bajo el manto de una «razonabilidad» ampliada —a la manera de Vaz Ferreira: lugar donde confluyen experiencia, imaginación y razón— pueden perfectamente integrarse la plasticidad y el rigor. Así como una de las grandes tareas de la topología fue, en sus comienzos, el estudio de las deformaciones elásticas de un espacio *desde sus bordes*, una de las tareas importantes a las que se enfrenta aún la crítica de la cultura es la comprensión de ciertas maleaciones de la imaginación y de la razón, que sólo parecen ser plenamente comprensibles *desde ciertos bordes* donde se solapan la fantasía y el orden.

El camino abierto por los pensadores que hemos revisado en este capítulo es ancho. En el próximo capítulo veremos cómo algunos de los más altos creadores literarios hispanoamericanos reinterpretan, refunden y multiplican los senderos alternos, pero observaremos también cómo algunos teóricos intentan aprovechar las complejas curvas de la expedición para deformar completamente la lectura topográfica inicial de los Maestros. Emerge entonces un mar tempestuoso de contradicciones que no parecería poder acercarse

literaria» [1924], *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1991) 30.

a ningún apaciguamiento posible. El último capítulo presagia un cierto amainar de la tempestad y un regreso renovado a los esfuerzos de los pensadores que hemos recorrido hasta el momento.

II. Los pensadores creadores: localización y microscopía

NOS ACERCAMOS EN ESTE capítulo a una de las oscilaciones del péndulo que ha marcado de manera más notoria el devenir latinoamericano. De la mano de algunos de sus mayores creadores literarios —producto de un minucioso ejercitarse de la razón sensible en el ámbito de lo microlocal— América Latina ha conseguido incrustar los más altos y genéricos universales dentro de los aparentemente más acotados y particulares regionalismos. Borges, Rulfo, Onetti, Carpentier, Lezama Lima, Guimaraes Rosa, Arguedas, García Márquez, Vargas Llosa, por sólo señalar algunas figuras imprescindibles dentro de ese panorama, se adentran, con el rigor del pormenorizado detalle, en regiones bien delimitadas, para luego elevarlas, a rango de arquetipo, mucho más allá de sus bordes iniciales. Las calles de Buenos Aires, Luvina, Santa María, las arcadas de La Habana, el Sertón, los empedrados de Cuzco, Macondo, la Selva y el Desierto, todos logran encarnar las hondas y eternas contradicciones y riquezas de los seres humanos: las aspiraciones rotas hacia la infinitud, los dolores secos de los desposeídos, las pluralidades de distintas historias individuales, los choques entre naturaleza y cultura, las contradicciones éticas, los (des)enlaces entre hombre y mundo, las multitudinarias imaginerías de los enclaves familiares, las desbordantes expresiones del entorno geográfico. De repente, al delimitar una mixtura cultural y al observarla desde la alta creatividad literaria, emerge *todo un mundo*, así como ciertas soluciones

acuosas se convierten —a los ojos de un potente microscopio— en complejos y completos entornos de vida.

Desde *Fervor de Buenos Aires* (1923)[49], y desde las primeras líneas del primer poema allí incluido, Borges invoca «las calles desganadas del barrio» como «una promesa / porque millares de almas singulares las pueblan, / únicas ante Dios y el tiempo / y sin duda preciosas. / Hacia el Oeste, el Norte y el Sur / se han desplegado [...]»[50]. Fascinante premonición de toda la obra misma de Borges, las singularidades y los fragmentos locales apuntan *in nuce* a la promesa de un *despliegue* que abarcará las más diversas regiones del pensamiento y de la cultura. De hecho, dentro de la multivalente riqueza estructural[51] y formal de la escritura de Borges, el plegar y el desplegar[52] las imágenes y los saberes, el acechar —en lo único y lo singular— el espectro de una geografía mucho más ancha, se convertirán en procesos sistemáticos de su pensamiento. El Arquetipo como límite de los diversos tipos que engloba, la Idea como límite de las múltiples ideas que agita, el Tiempo y el Espacio como límites de infinitas vecindades de correlación, surgen a partir de un acerado conocimiento de lo local.

Producto de una trama y un lugar[53], una Biblioteca y un Jardín, tanto míticos (Babel, Edén) como autobiográficos[54], la obra de

---

49 Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, *Obras completas*, t. I (Buenos Aires: Emecé, 1974).

50 Borges, *Fervor...*, 17.

51 Para una adecuada visión de esa riqueza estructural, véase por ejemplo Mary Lusky Friedman, *Una morfología de los cuentos de Borges* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1990).

52 Tal vez no sea sólo una casualidad el que el bandoneón, instrumento imprescindible del tango, y, por tanto, elemento fundamental de entronque real-imaginario en los primeros escritos de Borges, requiera un incesante ir y venir, un permanente pliegue y despliegue en la ejecución del intérprete.

53 Lugar que es un «no-lugar», así como Rulfo señalaba que su tiempo era un «no-tiempo». Borges cita a Quevedo: «Llámola *Utopía*, voz griega cuyo significado es *no hay tal lugar*», Jorge Luis Borges, *Utopía de un hombre que está cansado* [1975], *Obras completas*, t. III (Buenos Aires: Emecé, 1989) 52.

54 «Durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses [...]. Suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca

Borges se ramifica sobre una red multiplicativa de libros y de diversas combinatorias espacio-temporales:

> La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones[55].
>
> *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên [algún «otro» Borges]. A diferencia de Newton y Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades[56].

La red de «innumerables relaciones» y la trama de «todas las posibilidades» son potenciadas en la narrativa de Borges con múltiples recursos: evocación constante de la infinitud y su articulación con lo universal, juego de traslapes entre utopías y mundos alternativos, aceleraciones y pausas en un tiempo plástico, tejido polivalente de referencias reales e imaginarias, combinatoria de órdenes diversos (ajedrez, laberintos), multiplicidad de espejos, hilvanaciones y deshilvanaciones. Se trata de toda una serie de recursos ligados a una *oscilación pendular* que resulta ser consustancial al modo mismo de la invención según Borges. En el *aleph* del sótano de la calle Garay —forma extrema de lo microlocal— emerge la contradictoria totalidad del mundo. La red multirrelacional y la dimensión multimodal pretenden reflejarse así en fragmentos minimales de la urdimbre.

En la obra de Borges, la biblioteca y el jardín, alucinados y bifurcados, los otros «yo», los seres soñados, los regresos eleáticos al infinito, viven y se multiplican en permanente tensión entre una combinatoria de símbolos arquetípicos e inmutables y una inventiva

---

y de ese jardín». Jorge Luis Borges, *Revista Sur* 129, 120-121, citado por Stefania Mosca, *Jorge Luis Borges: utopía y realidad* (Caracas: Monte Avila, 1983) 137.

55 Jorge Luis Borges, *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw* (1951), *Obras completas*, t. II (Buenos Aires: Emecé, 1974) 125.

56 Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* [1941], *Obras completas*, t. I (Buenos Aires: Emecé, 1974) 479.

cambiante, concreta, cotidiana. Irredento platonista y asombroso fabulista, en el mixto entre el esqueleto de lo eterno y el relé de lo diario yace una de las grandes fortalezas de su narrativa. Cuando Borges señala que «sea lo que fuere, la imaginación y las matemáticas no se contraponen; se complementan como la cerradura y la llave»[57], el escritor revela uno de sus principios básicos de composición: la compenetración *natural*, en su narrativa, del esqueleto de los conceptos (los símbolos) y del relé movible de la vida (la interpretación o encarnación de los símbolos). Así como —en la *Biblioteca*— el Hombre del Libro encarna la imposible concepción de la totalidad del espacio, o como —en el *Jardín*— Stephen Albert trata fatigosamente de explicar la imposible concepción de la totalidad de los tiempos, Borges mismo, en los años de su trabajo como primer asistente en la sección Miguel Cané de la Biblioteca Municipal, trata de superar el relé de la circunstancia diaria escondiéndose en las bóvedas de la biblioteca para acercarse a una escritura total.

En la paradoja de apuntar a lo imposible desde la conciencia previa del fracaso se mueven buena parte de los textos de Borges. La multiplicidad de los niveles del discurso permite jugar con la ilusión de una suerte de experiencia visual omniabarcadora. Borges se inserta así en una tradición antiquísima, propia de las experiencias místicas, en la que captar en un microinstante y/o en una microlocalidad la gran estructura macro que envuelve a los datos se convierte en objeto último del arte y del conocimiento. De hecho, se trata de un reflejo de lo universal en lo particular —o de un realce microscópico de lo local— al que han apuntando, con herramientas críticas y creativas sofisticadas, algunos de los renovadores mayores de la modernidad: construcción, análisis y síntesis de la *epifanía* en Joyce, del *momento privilegiado* en Proust, o de la *iluminación* en Benjamin. Borges añade la conciencia de la imposibilidad de la empresa, pero, *desde su negación misma*, refulge, en el revés del revés, la mágica visión pasajera de aquello que pudo haber sido. La inagotable riqueza de Borges consiste en buena medida en *abrir* entonces

57 Jorge Luis Borges, «Biblioteca personal» [1985], *Obras completas,* t. IV (Buenos Aires: Emecé, 1996) 467.

el mundo de los posibles desde la aparente contradictoriedad misma de sus condiciones de composibilidad[58].

La influencia profunda de los trabajos de Borges en la cultura de la segunda mitad del siglo XX no puede ser subestimada. Sin embargo, partiendo de la amplia polisemia de la obra, sus lecturas y apropiaciones han llegado a ser tan completamente dispares como para permitir ver en Borges un precursor del postmodernismo o un exponente último del universalismo[59]. En efecto, dada la extensión de las imágenes y de los temas tratados, no es difícil hacerle decir a Borges, mediante apropiados recortes y citas locales, lo que el intérprete desea que el escritor diga. Se entra aquí en un *delicado desliz* que nos acerca al «todo vale» y que no parece congraciarse con las complejas jerarquías de la obra misma. Si Borges apunta claramente a lo local y lo plural, ninguno de estos movimientos puede entenderse realmente sin su contraposición pendular: lo global y lo uno. La oscilación pendular es casi una condición necesaria para una comprensión inicial de la obra, y esa oscilación sólo es posible cuando el entorno local de base para la narración alcanza un *alto umbral de complejidad*, imprescindible para poder incluir formas de autorreferencia, así como jerarquías de niveles proyectivos, ambas fundamentales en la narrativa de Borges.

Las peculiaridades de la recepción han permitido, sin embargo, que muchas lecturas tangenciales de Borges hayan podido insistir en la desarticulación paradójica del mundo, en la multiplicidad ingobernable de las perspectivas, en el autosuficiente reino de lo local, *en detrimento de sus «contrapunteos»* si usamos el feliz término de Fernando Ortiz. Olvidando, por un lado, los instrumentarios de la microscopía, que elevan la célula a un entronque con lo global, y, por otro lado, las oscilaciones pendulares del conocimiento, que

---

58 Para Leibniz, la «composibilidad» de los mundos consiste en la explicitación de ciertas condiciones locales que permitirían la coexistencia no contradictoria de esos mundos. A la lógica clásica binaria que subyace detrás de las ideas de Leibniz, Borges la substituye por una suerte de red de lógicas polivalentes (múltiples valores de verdad) y paraconsistentes (donde se admiten ciertas contradicciones locales sin destruir el sistema).

59 Veremos, por ejemplo, al final de este capítulo, cómo divergen de manera notable Rafael Gutiérrez Girardot y Carlos Rincón a este respecto.

correlacionan la célula con el mundo, muchos estrategas y pensadores latinoamericanos se habían ya lanzado de hecho a una exaltación de lo regional, a un descreimiento del diálogo entre culturas, a una exacerbación folklórica de lo «autóctono». Curiosamente, una suerte de desenfocado ideal de «pureza» había pretendido descubrir en las sociedades aborígenes un remanso de «identidad» que la «contaminación» occidental no habría dañado. La magnificación del color local como expresión de limpieza, de descontaminación, de preservación de los valores —jubileo (*magnificat*) de una suerte de *absoluto etnográfico* donde cada fragmento de sociedad pudiese navegar sin amarras— había recorrido con fuerza muchos estratos de pensamiento y creación en América Latina. La *reacción* a la cultura europea o norteamericana fue en muchos momentos lancinante y se convirtió en ciertos momentos en predominante fuerza de *acción*. La región —cercenada— campeó gloriosa.

La región —hondamente integrada— encuentra en cambio una de sus máximas expresiones artísticas en la obra de Juan Rulfo. Con un conjunto (*El llano en llamas*, *Pedro Páramo*) que no sobrepasa las 300 páginas en gran formato, Rulfo logra construir un sofisticado haz de murmullos que relega la dialectología popular a ruido de fondo y que persiste de tal manera en el imaginario mexicano como para hacer que se confundan posteriormente el habla rulfiana con el habla popular. Partiendo de la región, Rulfo la decanta y la reinventa, hasta mimetizarla y extenderla al universo todo. El escritor muestra cómo un proceso de decantación y de construcción esquelética de una trama relacional lleva a acceder a altos niveles de generalidad y de riqueza estética, gracias a una diversificada polisemia que permite elevar lo más particular y singular a lo más amplio y plural. La limpieza descarnada de la prosa es uno de los rasgos característicos de su escritura. Rulfo elimina el «yo» y entra en un campo relacional de reflejos soterrados: «Una de las cosas más difíciles que me ha costado hacer, precisamente, es la eliminación del autor, eliminarme a mí mismo. Yo dejo que aquellos personajes funcionen por sí y no con mi inclusión...»[60]:

---

60 Juan Rulfo, «El desafío de la creación» [1980], *Toda la Obra*, Claude Fell (coord.). (Paris: Allca XX, 1992) 384.

> La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí, hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, pues todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no-tiempo.[61]

Los «hilos colgantes», las voces hechas de «hebras humanas», la «libertad» de los personajes, la «estructura construida de silencios» y la posterior compleción que efectúa el lector conjugan la extrema limpieza del discurso (la eliminación de «divagaciones» que incomodaban a Rulfo) y el reconocimiento descarnado de símbolos míticos que gobiernan subterráneamente una compleja red de manifestaciones diversas. Las transferencias, las transmutaciones, los tránsitos gobiernan todos los entornos de la novela. La narrativa de Rulfo se convierte en una urdimbre de murmullos, silencios y ecos (tanto de la voz como del mismo silencio), con imágenes tremendamente sintéticas que se modulan y deslizan subrepticiamente en una malla estructural aparentemente ausente. Rulfo inventa[62] un estilo extraordinariamente depurado para hacer surgir «el amor, la vida y la muerte» de la estructura «ausente» de su escritura. Algunos de los rasgos de esa escritura, confundidos en un principio con aquellos de la región y del «habla popular», pero en realidad plenamente atribuibles a la «fuerza impositiva que tiene la construcción lingüística de la literatura», son, en palabras de Ángel Rama:

> [...] simplicidad del léxico que admite dialectalismos y regionalismos con prudencia; construcción sintáctica concisa con oportuno uso de frases hechas; tendencia lacónica y aún más, elíptica, en el mensaje lingüístico; tono menor y carencia de énfasis (salvo en los

61 «1975: Entrevista a Juan Rulfo» (Carlos Morales), *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, Yvette Jiménez de Báez (México: Fondo de Cultura Económica, 1990) 50.

62 Rulfo insiste en la «imaginación», «ficción», «mentira» de su literatura: recoge una base dialectal pero la transforma completamente en una escritura única. La noción de «unicidad» es, con Rulfo, pertinente, ya que su estilo no ha podido ser imitado, a diferencia, por ejemplo, de un estilo más fácil de copiar como el de García Márquez.

> remedos caricaturescos de la oratoria) homologando valores dispares del discurso en una misma tesitura; apagamiento prosódico, tal como lo apuntan los contextos explicativos; tesonera prescindencia de cultismos y eliminación de la terminología intelectual.[63]

El desnudamiento del lenguaje va acompañado de una oscilación hacia los bordes de la cultura occidental, de un profundo regreso al mito, entendido como arquetipo[64], como concepto «libre», como construcción polifacética y plurivalente. Como también lo supo revelar Rama, el entronque de una forma de escritura «libre» y un fondo «libre» (mito) es el que permite explicar la unidad de la obra de Rulfo:

> Selecciones y rechazos [en un tenaz esfuerzo de empobrecimiento lexical, [...] de acentuación del laconismo y la elipsis] responden a una precisa y nueva concepción de lo *verosímil* y a una determinada e igualmente nueva concepción de la *mímesis*, ambas marcadas por una modernización que sólo cobra fundamento gracias a una perspectiva arcaizante, a un retorno a las fuentes, soñadas por una concepción antropológica del primitivismo. Son los tensores que rigen la elección de materiales buscando su afinidad, su capacidad de empastar unitariamente.[65]

Los «tensores» forman a su vez, matemáticamente, una estructura «libre» cuyo objetivo primordial consiste en linealizar lo multilineal. Como —en la teoría matemática de categorías— todo objeto «libre» puede ser *demostrablemente* construido como límite de un adecuado «diagrama», es ese carácter libre y limítrofe de los tensores, en su descarnada generalidad y universalidad, el que explica en definitiva «su capacidad de empastar unitariamente». El empaste de los *contrapunteos* de Rulfo, de sus murmullos y ecos, de sus imágenes y reflejos, de sus ubicuas temporalidades, puede realizarse con un efecto poético particularmente sugestivo en la estructura «libre»

---

63 Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (México: Siglo XXI, 1982) 113.

64 Julio Ortega, «La novela de Juan Rulfo, *summa* de arquetipos» [1969], en Rulfo, *Toda...*, 723-728.

65 Rama, *Transculturación...*, 115.

(«límite») de su narrativa. A su vez, la libertad semántica de la obra es la que sostiene su enorme rango polisémico y asegura finalmente su universalidad.

Comala es la encarnación fantasmal de todo lo simultáneo, el péndulo incesante de los contrarios: el «tiempo simultáneo que es un no-tiempo» y el «lugar sin lugar»[66] («¿dónde es esto y dónde es aquello?»[67]) donde se entrecruzan todas las coordenadas espaciales. En el no-tiempo y en el no-espacio viven simultáneamente los arquetipos de la novela: la búsqueda azarosa y angustiosa del padre y de los orígenes, el vaivén («sube o baja según se va o se viene»[68]) entre infierno y paraíso, la caída de la gracia, el sexto cielo, el nueve veces río que se cruza para llegar a los nueve infiernos, y un número indeterminado de otras imágenes míticas. El tiempo de los arquetipos coincide con el tiempo de Comala: las contradicciones aparentes de los tiempos de los personajes en la primera parte de la novela convergen en el no-tiempo de los muertos, el tiempo «libre» de la evocación, cuando de repente el lector descubre, en la mitad de la novela, que Juan Preciado ha estado narrando su llegada a Comala desde su propia tumba.

La Comala que dejaría durante meses a García Márquez en un atónito estado de «deslumbramiento», al leer por vez primera la novela, hasta «recitar el libro completo, al derecho y al revés, sin una falla apreciable»[69] es un lugar «trasterrado», *fuera* de todo arraigo, desértico y genérico: los seres pierden sus raíces, los monólogos se entrecruzan con narraciones impersonales hasta confluir en un vago «nosotros», los tiempos dan la vuelta y son pasados actuales, los lugares invierten las coordenadas. En el *símbolo* de Comala confluyen la riqueza genérica de los arquetipos y la simultaneidad del desarraigo. Por ello, en *Pedro Páramo* (que inicialmente se llamaba *Los murmullos*), nunca pueden realmente oírse voces (encarnadas) sino murmullos (descarnados). La genericidad, la «libertad», el descarnamiento de temáticas y técnicas narrativas permiten construir

66 Augusto Roa Bastos, «Los trasterrados de Comala» [1981], Rulfo, *Toda...*, 802.

67 Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *Toda...*, 185.

68 Rulfo, *Pedro Páramo*, *Toda...*, 180.

69 Gabriel García Márquez, «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo» [1980], Rulfo, *Toda...*, 800.

una urdimbre de simultaneidades que sería imposible de sostener estéticamente si éstas se anclaran en lo meramente particular. La multiplicidad no se compagina con lo particular: requiere «grados de libertad», grados de interpretabilidad, para encarnar progresivamente en una amplia diversidad de contextos, desde una forma común *no saturada*. En su mismo modo interno, los mitos y los arquetipos son el paradigma de estructuras no saturadas: siempre dinámicos, renovables, «mutantes» a lo largo de diversas culturas o diversos «cronotopos» de una misma cultura. La no saturación de los arquetipos y de sus cronotopos asociados (los tiempos y lugares arquetípicos de la evocación) son los que permiten mover «libremente» el «esto» y el «aquello», el «entonces» y el «ahora».

En una tal estructura narrativa las contradicciones son sólo aparentes (pues en el ámbito de lo genérico no tiene por qué valer el tercio excluso): simultáneamente, pendularmente, viven y se complementan los opuestos. De la dura infancia de Rulfo (huérfano de padre y madre a los seis años, educado en un orfanato) tienen que haber surgido muchas oposiciones y contradicciones que Rulfo supo admirablemente manejar con su «distanciamiento» proverbial. Como fondo de ese «desierto» de la infancia queda, sin embargo, esa pedregosa sensación de su literatura que tan precisa y lacerantemente supo captar Elena Poniatowska: «Rulfo se llenó el alma de las palabras y nos las fue dando como piedras»[70].

La rugosidad, la resequedad, la tristeza, la violencia de los lugares de Rulfo, más allá de sentirse intensamente en su narrativa, pueden también *verse* en su fotografía[71] y *oírse* en su voz viva[72]. Rulfo tomó, literalmente, miles de fotografías que guardaba ordenadamente en cajas de cartón; es fácil sorprenderse al comparar su gran cantidad de miradas a través del lente con el escueto número de frases de su narrativa. La mirada es, salvo en contadas ocasiones, siempre desolada, atenta a la desazón del hombre, vigilante del claroscuro,

70 Elena Poniatowska, «¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo» [1983], Rulfo, *Toda...*, 821.

71 Juan Rulfo, *Juan Rulfo fotógrafo*, Tarcisio Valencia (ed.), (Medellín: Colina - Biblioteca Pública Piloto, 1995).

72 *Juan Rulfo. Voz del autor*, Rulfo, 1997 [CD].

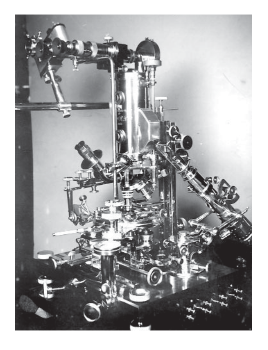
humildemente sorprendida por los refugios de dolor en los que vive el ser humano. La naturaleza seca, los troncos de los árboles rígidamente anudados, los fragmentos de construcciones coloniales en medio del desierto y de las áridas sierras, son los «hilos colgantes» de su mirada, donde se enroscan intemporales «hebras» humanas. Son miradas oscilantes, donde todo ha sido y todo puede llegar a ser simultáneamente: reflejan una honda humanidad en donde se entrelazan los contrarios. Requieren un tono pausado, lento, resquebrajado, más allá del tiempo, que es el mismo tono con el que Rulfo lee *Luvina*: arrastrando las palabras como las «piedras crudas» que forman la empinada cuesta en que yace el pueblo, seseando el silbido de las eses para evocar el viento negro que «se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera», construyendo pausas para que pueda surgir el murmurar de la tierra, abriendo interrogaciones en el vacío para que al final del cuento puedan campar naturalmente la nada y el sueño. Una vez más, son los tonos genéricos, descarnados, de su mirada y de su voz los que le permiten evocar simultáneamente múltiples estratos desgarrados y contradictorios del alma.

Con Rulfo, la región logra así trascenderse a sí misma. La microscópica disección de la expresión (lenguaje, visión o sonido) adelantada por Rulfo amplía el espectro del espectador, sin que éste llegue a descubrir la fuerza libre y genérica que subyace en la técnica del mexicano. Es sólo gracias a un *doble movimiento* pendular —encarnación profunda en lo local y posterior descarnación hacia lo universal— como se logran superar tanto las «divagaciones», como los «adornos», que deben desaparecer de la literatura. Se trata de una enseñanza, llevada a cabo minuciosamente por un notable alquimista del lenguaje, que podría extenderse al continente todo. Más allá de la divagación ajena, más allá del folklorismo propio, el lugar de América Latina adquiere, al tenor de obras como la de Borges o la de Rulfo, un enorme equilibrio en el que se conjugan, con el mayor éxito, el *esprit de géométrie* y el *esprit de finesse* pascalianos. La «razón sensible» de Pascal se encuentra en efecto muy cerca de la inteligencia de Borges o de la exactitud de Rulfo: siempre atentos, los tres, a la emergencia de lo complejo, al tránsito entre los opuestos, a los procesos vivos y siempre permeables de la creación.

Borges puede verse como el explorador por quintaesencia de las fronteras culturales. Su extenso conocimiento de todas las literaturas, antiguas y modernas, occidentales y orientales, primarias y secundarias, su tránsito entre la poesía, el cuento, el ensayo, las notas periodísticas, las reseñas y resúmenes, los esquemas de conferencias, su facilidad para adentrarse en la filosofía, la historia, la matemática, su incesante capacidad, en suma, de trascender las supuestas barreras de género y disciplina, lo convierten en un *transgresor* por excelencia. Con Borges, la exploración del mundo y del saber se convierte en un verdadero *arte de transitar*. La arquitectónica de su sistema no contempla nunca puertas cerradas, sino batientes abiertos, ventanas que permiten proyectar la mirada. El sistema, a su vez, es incesantemente autorreferencial, y permite a menudo reflejar el todo en aquellas partes que gozan de un adecuado umbral de complejidad. La *reflexividad* del sistema hace que las fronteras adquieran un preponderante papel como lugares de intercambio.

Una vez situados en un sistema abierto, propenso al intercambio, y capaz de reflejar en ciertos entornos locales la complejidad del sistema como un todo, puede entenderse la importancia que adquieren, para una tal visión, las herramientas de la microscopía. Bastante antes de la práctica de la microhistoria[73], Borges consigue inventar un *modo* de la literatura en donde la detallada percepción de un entorno delimitado del universo puede llegar a multiplicarse indefinidamente, y contener, en su pequeñez, la topografía compleja de los entornos multiplicativos circundantes. Como en el *Microscopio universal* de Rife, la maquinaria de Borges permite adaptarse

73 Carlo Ginzburg, en dos magníficos ensayos —*De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método* [1966]; *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales* [1979]— descubre las que pueden verse como fuentes de su inspiración en una práctica de la microhistoria donde ciertos fragmentos del acontecer temporal permiten reconstruir toda una época. Entre las raíces del «paradigma indiciario», Ginzburg registra a Sherlock Holmes, muy apreciado por Borges, y elabora extensamente una de las frases fundamentales de Warburg —«Dios está en los detalles»— que guía también muchas intuiciones de Borges. Véase Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (Barcelona: Gedisa, 1989).



Microscopio universal.
Royal Raymond Rife. 1933

a una *multiplicidad proyectiva* de perspectivas en las que emerge, a partir de un residuo dado, la complejidad del mundo.

Gran lector de Poe, Borges constata la «inaudita invención»[74] del maestro norteamericano en *El pozo y el péndulo*. A su vez, la invención, tal vez más audible, del mismo Borges amplía el espectro de la imaginación y de la razón. Las oscilaciones del péndulo en esa ampliación del ideario humano —pues *eidos*, idea, da lugar a un vaivén pendular entre *idein*, ver, y *oida*, saber— reflejan la dinámica, siempre serpenteante, de la creación. La relectura de todas las literaturas desde el borde fluctuante del Río de la Plata permite volver a bosquejar los cauces de la cultura. El movimiento del péndulo, situado en la localización y la microscopía, se adelanta para luego concordar con las tendencias de los años 60. La diferenciación, la pluralidad, las relecturas infinitas de los intérpretes, la riqueza de cada entorno cultural, promulgadas por el postmodernismo naciente, adquieren pleno derecho de existencia en América Latina. Sin necesidad de tener que validarse por teorizaciones posteriores, la *inventividad transmutadora* de un Borges, o de un Lezama Lima, ayuda a diagramar las especificidades del Continente.

Las primeras líneas de *La expresión americana* (1957)[75] de Lezama sugieren de entrada la dialéctica fundamental que sostendrá el cuerpo del ensayo: «Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento»[76]. La dificultad, la resistencia, la exigencia: entronca así Lezama con el duro camino, con el ideal de perfección de Henríquez Ureña. En el núcleo compacto del enunciado de Lezama se perfila uno de los rasgos más distintivos y originales de

---

74 Borges, *Obras completas* t. IV, 20. Borges añade que «la literatura actual es inconcebible sin Whitman y sin Poe».

75 José Lezama Lima, *La expresión americana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

76 Lezama, *La expresión...*, 49.

lo americano: *la potenciación de la universalidad vía la resistencia.* De hecho, la capacidad imaginativa de muchos de los mayores creadores del continente se potencia con la búsqueda de mediaciones, mixturas, tránsitos originales, entre las polaridades opuestas de la acción y la reacción. Se trata de un rasgo bien captado con la imagen del péndulo, cuando *resiste* a las fricciones del aire y *abre* un espacio de frontera entre los extremos opuestos de su movimiento. La aparente contradicción entre universalidad y resistencia (o mejor, *disidencia*: distancia creativa y no reactiva, como indica Gabriel Restrepo) se resuelve gracias a una síntesis peculiar, que da lugar a una *vía tercera* americana.

Lezama construye una gran fábula americana, donde integra su enorme erudición y una «curiosidad» incisiva, que es la suya propia, pero que detecta también como uno de los rasgos dominantes del intelectual americano. La curiosidad obliga a la apertura, comparación, contrastación: surge así la *estructura reverberante* de los escritos de Lezama, recorrida por múltiples reflejos, juegos, modulaciones y disonancias, que sirven para armar, en la misma forma contrapuntística del ensayo, la reverberación amplia del Continente. La instanciación de un fragmento de imagen en un entorno ajeno a la imagen, la *iteración* —y posterior desiteración— de la imagen son procesos de invención en Lezama que se convierten en modos generales del conocimiento. Y en el tránsito entre el aquí y el allá, entre el recto y el revés, entre el cuerpo y la imagen, va emergiendo la creación:

> Apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. [...] Cuanto más nos acerquemos a un objeto o a los recursos intocables del aire, derivaremos con más grotesca precisión que es un imposible, una ruptura sin nemósine de lo anterior. Ni es posible que un orgullo desacordado al enarcar la red de la imagen pueda prescindir de los cuerpos de donde partió. La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza con la imagen, como el fuego y la franja de sus colores. [...] Y la escisión de semejanza e imagen

> presupondría un cuerpo bordeado como un ejercicio en sus límites imposibles.[77]

El continuo de la realidad, el continuo de los colores, el continuo de los bordes de los cuerpos es el continuo mismo de la expresión americana. Los griegos refulgen en Lezama como habían refulgido en Reyes, los mitos clásicos reverberan en Lezama como en Ortiz, Picasso y el cubismo se transmutan en Lezama como en Carpentier. Y, más allá de ellos, *gracias* a la ruptura misma de los límites de su entorno, resuena el contrapunteo firme de la tierra. Nada más hondamente cubano, y a la vez extensamente universal, como Lezama. Nada más hondamente mexicano, y a la vez universal, como Rulfo. Nada más hondamente brasileño, y a la vez universal, como Guimaraes Rosa. La magia de situarse *a la vez aquí y allá*, dentro y fuera de los confines de una región, es uno de los logros mayores de la gran literatura latinoamericana de los años 50 y 60. El lugar de América Latina, como borde natural y lugar de tránsitos, alcanza entonces una inusitada reverberación internacional.

Las modulaciones del tránsito y las fluctuaciones de los puntos de vista alcanzan en Onetti una de sus más finas expresiones en el ámbito de la literatura, al entretejer sofisticadamente los signos «generales» de la percepción (siguiendo la definición triádica del signo según Peirce: «algo que *substituye a* algo *para* alguien»). Sus relatos son constantes substituciones que se modulan a través de («para») narradores diversos, generando ambigüedad, pluralidad y polivalencia, como fundamentales modos de indeterminación de la realidad. Lo «real» es leído en un primer nivel por un primer narrador que abre un abanico de posibilidades interpretativas, pero luego ese primer abanico es a su vez interpretado por otro(s) narrador(es) que multiplica(n), e indetermina(n) aún más, el amplio rango de lo posible.

Al pasar a un segundo nivel (lecturas de lecturas de lo real), desaparecen las narraciones omniscientes y la pluralidad es tal

77 José Lezama Lima, «Las imágenes posibles», *Analecta del reloj* [1953], *El reino de la imagen*, Julio Ortega (ed.), (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981) 218.

que lo real y sus diversas lecturas se sitúan en un mismo plano. La estratificación construida con un supuesto narrador objetivo que observa la realidad (primer piso, lo real, segundo piso, el relator objetivo) se derrumba inmediatamente al agregar un tercer piso que mina (indetermina) la supuesta objetividad de la interpretación. Los narradores y la realidad pasan de encontrarse en una jerarquía de niveles a situarse indeterminadamente en un mismo nivel de posibilidades. Al modalizar de nuevo lo modal (lo posiblemente posible), la multiplicidad de puntos de vista en la narrativa de Onetti abre un insospechado espectro de divergencias. Lo real (segundo) es leído, no solo por un narrador (tercero), sino filtrado a través de múltiples narraciones posibles, irresueltas e *irresolubles* en el espacio del texto. La configuración general es una configuración plenamente *polivalente*, en la que las múltiples lecturas terceras entran a accionar y reaccionar entre sí, sin que nunca una mediación final pueda llegar a determinar una «verdad» incontrovertible.

Los personajes descarnados de Onetti viven en un mundo de acciones-reacciones donde la esperanza es día a día desgastada: «Hombres solos, incomunicados, acechantes; hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil»[78]. Los personajes de la saga de Santa María, lugar arquetípico donde se entrecruzan diversas historias y se superponen desconfianzas, mentiras, tergiversaciones, son personajes que van emergiendo ante el lector a través del choque de diversos testimonios. Los múltiples testigos sanmarianos (Díaz Grey, Malabia, el plural comunitario de un indefinido «nosotros») —quienes recogen una entrañable, pero dolida, condición humana— son aquellos que, más allá de los personajes segundos, intentan crear parcelas de un saber transmisible. Sin embargo, en la desesperanza onettiana, el saber sólo llega a ser parcial, *inevitablemente oscilante*, y tiende a diluirse ante un amplio abanico de versiones y posibilidades que los mismos testigos dejan siempre abierto.

---

78 Ángel Rama, «Origen de un novelista y de una generación literaria», *El pozo* (Montevideo: Arca, 1969) 59.

El mundo de Onetti es un mundo en el cual lo segundo termina primando sobre lo tercero, ya que las diversas versiones (terceras) sobre los hechos (segundos) entran a su vez a contrastarse, a someterse a vaivenes pendulares y a diluirse en un espacio de múltiples testimonios, sin que pueda resaltarse o escogerse una versión sobre las demás. Esta deliberada *irresolución* de las voces otorga a la narrativa de Onetti una de sus grandes fortalezas y explica su punzante tono de desesperanza, el cual es a su vez el tono de una profunda comprensión de nuestras debilidades, receptor de todas las pequeñeces, sinsabores y sueños frustrados del ser humano. En Onetti todo subyace, se encuentra en entredicho, se modula con los constantes «tal vez», «creíamos» o «debe» que acompañan a las versiones de los narradores. La irresolución modal (apertura de un amplio abanico de posibilidades) va de la mano de una irresolución verbal (uso sistemático de imperfectos y potenciales), dejando sólo referencias implícitas a corrientes subterráneas de la acción donde se encontrarían, en principio, las llaves del saber.

En la extraordinaria *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput* (1956)[79], Onetti crea un múltiple tejido contrastativo entre tres versiones (Lanza, Guiñazú, Díaz Grey) de una supuesta realidad, hasta hacer dudar al lector de la existencia misma de los hechos. Se trata de un notable logro poético, en el que algunas terceridades, supuestamente mediadoras de segundidades previas, tienden, al contrario, a *disolver* sus antecedentes. Esta paradoja fenomenológica le abre progresivamente al lector un lugar en el que puede *sentir* la multiplicidad y la complejidad de la vida, la riqueza de una diversidad de puntos de vista, la riqueza de lo actual como configuración casi aleatoria de pluridimensionales trazos de humanidad. Entre «susurros», «tanteos» y «sospechas», los tres testigos de la asombrosa pareja que se instala en Santa María, y que recauda envidias y desprecios por hacerse a una dudosa herencia, van recorriendo los múltiples ámbitos de la diversidad. La incertidumbre, la inseguridad, la irresolubilidad del saber son, en la *Historia del Caballero de la Rosa*, el fruto de una natural confusión

79 Juan Carlos Onetti, *Obras completas* (México: Aguilar, 1970) 1249-1271.

ante las complejidades inasibles de la vida. El juicio, la interpretación, el saber, no alcanzan a ser aseverados por una comunidad que permanece en la duda y la suposición. La obra de Onetti muestra incesantemente, dentro del plano narrativo, conflictos irresueltos en saberes estables. En el nivel meta-narrativo, el lector, en cambio, es el real lugar tercero en el que se cristalizan y se sintetizan las mediaciones inacabadas de la narración: en la polivalencia, la parcialidad y la indeterminación, el lector detecta el profundo saber, la tolerancia y la comprensión de Onetti hacia ese mundo de sombras y segundidades que tan finamente logra sugerir.

En la novela breve *Los adioses* (1957)[80], Onetti construye otro ejemplo notable de indeterminación, donde se destruye toda posibilidad de conocer de manera unívoca la verdad de lo relatado. A través de un narrador y de sus informantes (un enfermero, una mucama) se conjugan hechos con hipótesis, con chismes, con equivocaciones, que multiplican la incertidumbre de la historia. En la novela, un tuberculoso (innominado, símbolo general de la condición humana) se refugia en un pueblo cuyo clima es favorable para la sanación, y dos mujeres se alternan en sus visitas —sus adioses— al moribundo; los observadores van construyendo una historia oscura y equívoca alrededor del triángulo, y sólo al final el narrador descubre que una de las visitantes es la hija del protagonista y no su amante, como había siempre elucubrado. En medio de la desazón y de la vergüenza del descubrimiento, el lector se enfrenta súbitamente a todas las tergiversaciones, incomprensiones, tránsitos y traslaciones de sentido que rondan la existencia humana. Explota así, de nuevo en Onetti, la imposibilidad de creer en una terceridad fiel y medianamente receptora de las complejidades de lo real: la condición humana, según Onetti, inserta en retazos a menudo incoherentes de segundidad, difícilmente puede escapar de sus limitantes. La pluralidad del título de la novela se conjuga con la polivalencia y la ambigüedad derivadas al tratar de captar el mundo por omisión (no por constructivos saludos de bienvenida sino por elusivos «adioses»).

80 Onetti, *Obras*..., 713-771.

Para una tumba sin nombre (1959)[81] es una novela aún más polivalente, susceptible, como lo comenta uno de los mediadores del relato, «de ser contada de manera distinta otras mil veces». Las oscilaciones del péndulo son ya aquí inatajables. Aparentemente, la novela cuenta la historia de Rita (ni siquiera su apellido es seguro: García o González), una pordiosera que pide limosna acompañada de un chivo, para incitar piedad y para esconder la prostitución; se elucubran las relaciones, los comienzos y los finales de Rita, a lo largo de seis capítulos que son otras tantas versiones divergentes de lo real. Se afianza el carácter aparentemente incomprensible e inasible de la realidad, hasta que, al final del relato, se revela que la historia es en sí misma imaginaria, creada por Díaz Grey —el omnisciente médico de Santa María— por el mero placer de contar. Desaparece entonces el *deslinde* entre lo real y lo narrado, consiguiéndose asentar con una enorme fuerza poética una de las más aceradas características de la narrativa de Onetti: el rechazo de toda realidad pretendidamente objetiva. La relatividad, la polivalencia y la multiplicidad de la realidad quedan así plenamente resaltadas. La indeterminación y la irresolubilidad de todas las diversas versiones y testimonios de los habitantes de Santa María ponen en un mismo nivel aspectos parciales de lo real y aspectos parciales de lo imaginario.

Las novelas de Onetti consiguen expresar así la fragilidad de la experiencia y la variabilidad de nuestras supuestas certezas. Siempre al borde del dolor y del quiebre de sus personajes, Onetti nos hace vislumbrar incesantemente el revés de la luz. Los claroscuros y las sombras, las atmósferas apagadas en las que se mueven sus relatos nos incitan siempre a *ver más allá*, *entrecerrando* los ojos. Desconfiando de una luminosidad sublime y enceguecedora, el péndulo nos arrastra de nuevo a la oscuridad de la mazmorra de *El pozo y el péndulo*. Onetti transmuta la negrura de muchas de las atmósferas de Poe, y nos acerca una vez más a los complejos abismos del alma. La microscópica disección que realiza el narrador uruguayo de las oscilaciones y las fluctuaciones de los seres humanos puede

81 Onetti, *Obras…*, 983-1046.

entrelazarse así, en forma natural, con una comprensión de la cultura como sistemática general de los fluidos y de sus umbrales de intercambio (Novalis).

Las incisivas premoniciones de un Borges o un Onetti presagian el «espíritu de la época». La emergencia (Deleuze) y la consolidación (Barth, Lyotard, Baudrillard) de lo que convenientemente, por razones de mercado y estrategias de poder, terminaría por llamarse «postmodernismo» —pero que, en realidad, está implícito en las raíces de la modernidad misma, como en el *Borrador General* de Novalis—, habían sido ya intuidas en la narrativa de Borges o de Onetti. La convencionalidad de las miradas, la artificialidad de las interpretaciones, las autorreferencias en el lenguaje, la noción de mundo como metarrelato, las conceptualizaciones demarcadas por contextos locales, las iteraciones autorreflexivas, la disolución de las jerarquías, la conjunción de los opuestos, la circulación libre de las categorías, aparecen todas como *parte* de los relatos de Borges y Onetti. La posterior *institucionalización postmoderna* de esas formas de lógica difusa, de esas atenuaciones débiles de la contrastación crítica, pretende cubrir en cambio el paisaje entero, dejando de lado *uno de los márgenes* del péndulo. En Borges, por el contrario, la convencionalidad, la localización, la disolución, la circulación libre sólo representan *un aspecto* de una realidad mucho más compleja. Asumida la contradictoriedad de un conocimiento certero y estable sobre un inexistente trasfondo absoluto, asumida la inmersión del saber en campos de lo relativo, no tiene por qué inferirse de allí la imposibilidad de encontrar nuevos invariantes parciales detrás del tránsito. La constatación de las diferencias y de las localizaciones no tiene por qué impedir la posibilidad de un nuevo «cálculo integral», no absoluto, en el cual las asíntotas y los bordes adquieran una relevancia especial. Toda la obra de Borges merece verse de hecho en ese marco dialéctico pleno de lo *diferencial e integral*, sin limitarse a uno de los dos lados del péndulo.

Las lecturas notablemente diferentes que han podido hacerse de Borges —como último exponente de la tradición universalista latinoamericana (Gutiérrez Girardot), o como primer jalón en la emergencia del «paradigma» postmoderno (Rincón)— constituyen

un buen ejemplo de la compleja desorientación[82] en la que se encontró la reflexión latinoamericana *ad portas* del postmodernismo. Para Rincón, «en los sesenta y setenta Borges se había convertido en figura autoritativa del postmodernismo en la ficción y en punto de referencia obligatorio en la teorización del arte postmoderno»[83], y, «desde comienzos de los ochenta Borges fue uno de los puntos de referencia dentro del debate sobre la alegoría postmoderna, como lo había sido quince años atrás cuando se propuso la idea de texto como *écriture-réplique* y, por lo tanto, polifónica, ambivalente, quebrada, parte de una red no controlable interactuante de textos que revela a la escritura como acto de lectura»[84]. Borges es entonces utilizado como referente fundamental para la intertextualidad, para las rupturas del iconismo y de las representaciones privilegiadas, para la emergencia de lo polifónico, lo pluridimensional, lo polivalente[85].

Pero resulta claro que esa utilización no contempla sino uno de los movimientos del péndulo. Para Gutiérrez Girardot, la «cristalización» de la poética de Borges reside en cambio «en la "praxis" de lo "clásico" moderno, de una renovación fértil del lejano modelo y de la justificación de la necesidad de lo "clásico". Es la ejecución perfecta del arte»[86]. Gutiérrez descubre en Borges a un revolucionario *gracias* precisamente a su *retorno* al pasado y a la renovación

---

82 Por supuesto, la desorientación es considerada por el postmodernismo, no como una limitante, sino como un detonante positivo. Si esto puede llegar a ser cierto —por un lapso de tiempo acotado— en algunos ámbitos *creativos*, la desorientación es en cambio fatal en cualquier modalidad de *pensamiento crítico*. La emergencia del «pensamiento débil» (una contradicción más, en los mismos términos, que tanto gusta a los postmodernos) pretendería resolver ese *impasse*, y acoplar desorientación y debilidad.

83 Carlos Rincón, *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995) 70.

84 Rincón, 168.

85 Es curioso notar cómo Mijail Bajtin había enfatizado, cincuenta años antes, la importancia de la polifonía y la polivalencia en la obra de Dostoievski. Véase Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski* [1929] (México: Fondo de Cultura Económica, 1986). El regreso incesante (¿pendular?) a ciertas temáticas básicas es inevitable en la cultura, tema ubicuo en el mismo Borges.

86 Rafael Gutiérrez Girardot, «"Clasicismo" y revolución en Borges» [1987], *Provocaciones* (Bogotá: Ariel, 1997) 68.

del *ethos* clásico. Fustiga Gutiérrez: «pese a los imprecisos "posmodernos" —clientes de la nomenclatura y de las eruditas ignorancias norteamericanas—, pese a su egoísmo mercantil y a sus excitaciones, lo "clásico" moderno que representan Borges y Nietzsche puede ser explosivamente revolucionario, aún en una era que no solamente es bajamente romántica, sino que ha encontrado los mecanismos intimidantes para sofocar los simples placeres clásicos de la lucidez, de la inteligencia»[87]. La riqueza de un pensador-creador como Borges no se restringe, entonces, a uno solo de los batientes en la *trans*misión/*trans*gresión de la cultura. Permanece, en cualquier caso, la lucidez y el «ansia de perfección» de los Maestros de América.

El estudio minucioso de lo local, la visión microscópica de la región llevan a Rulfo, García Márquez, Guimaraes Rosa o Vargas Llosa a descarnar finalmente sus redes «imaginales» de cualquier descripción colorista, y a elevar el desierto mexicano, el río colombiano o el *sertao* brasileño a estructuras universales donde se debaten las grandes contradicciones del hombre. *La guerra del fin del mundo* (1981)[88], «versión clásica de un clásico»[89] según José Miguel Oviedo, es uno de esos *ejemplos privilegiados* en los que la gran literatura acaba con todas las categorizaciones y con todos los prejuicios teóricos, políticos o sociológicos. En pleno debate postmoderno, el «clasicismo» de Vargas Llosa refulge a la par del «clasicismo revolucionario» de Lezama, Rulfo o Borges. Los *cánones* y las jerarquías, el *privilegio* indiscutible de la inteligencia y de la alta creatividad, explotan y resurgen a pesar de sus pretendidas defunciones. Con *La guerra del fin del mundo*, el *Microscopio universal* de Royal Raymond Rife reverbera de nuevo en el lugar americano, se llega a la globalidad desde lo aparentemente más local, se toca la larga duración braudeliana que permite superar con creces las circunstancias, se reconstruye una geometría de las pasiones humanas que relega la cacofonía postmoderna a ruido de fondo. Privilegio del *topos* americano —de ese *borde* de la cultura universal que puede escapar a las modas y a los tránsitos pasajeros

87 Gutiérrez, *Provocaciones,* 72-73.

88 Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991).

89 José Miguel Oviedo, Vargas Llosa, *La guerra…*, IX.

emanados del centro, que puede resistir y elevar esa resistencia a urdimbre universal— ha sido entonces el poder contar continuamente con una serie notable de pensadores y creadores, tocados por la amplitud visionaria, la generosidad relacional, la inventividad mixta.

Ante los *recaudadores* miméticos de diversas tendencias culturales, América Latina ha sabido mantener siempre una posición de reflexión crítica, que puede verse como una de sus mayores fortalezas. En el próximo capítulo, observaremos cómo algunos «mediadores críticos» (Rama, García Canclini, Martín-Barbero) se enfrentan a muchos de los patrones aplanadores[90] del postmodernismo, al realzar el interés abrasivo y transgresor de la época, pero al cartografiar a su vez —con nuevos instrumentarios— el territorio. Los mediadores críticos consiguen superar así el escepticismo que pretendió identificar mapa y territorio (según otra extrapolación más de fragmentos de la obra de Borges), y consiguen recuperar las nociones imprescindibles de proyectividad, altura y visibilidad. La cambiante y ondulante geometría del entorno no permite ya ser observada con un solo sistema externo de coordenadas, sino con una *red asintótica de sistemas*. Los ajustes y las transferencias de información en esa red de acoples dan lugar entonces a un mejor re-entendimiento de nuestra época, que no requiere explicitar cortes y rupturas («*post*»), sino ósmosis y oscilaciones («*trans*»).

90 El «todo vale», la eliminación de las jerarquías, la disolución de las miradas privilegiadas lleva necesariamente a la imposibilidad de comparar y contrastar *de acuerdo con ciertas escalas*. Sin escalas, se *aplana*, convenientemente para muchos, el panorama de la cultura.

III. Los mediadores críticos: transversalidad y telescopía

La labor del crítico ha tenido siempre en América Latina un lugar central, constituyéndose a menudo el crítico como un orientador dentro de álgidos debates públicos. Dado que la emergencia de la cultura en nuestras sociedades ha adolecido de la falta de apoyos institucionales estables, de políticas de crecimiento continuas y razonables, las manifestaciones culturales en América Latina han dependido de pequeños grupos de sostén y, dentro de esos grupos, de personalidades que impulsaran la renovación y el cambio. La repetida *ausencia* de un sostén institucional, resultado de gobiernos y gobernantes usualmente incompetentes, carentes de una preparación técnica adecuada —ya sea científica, humanista, administrativa o política—, ha dejado al azar de las iniciativas y estrategias particulares la estructuración de los estratos de formación/información que van ayudando a conformar el ámbito de la cultura. Dentro del desorden de las iniciativas singulares, la labor del *mediador crítico* ha adquirido entonces un relieve peculiar y una alta visibilidad, pues sólo gracias a su mediación en la comprensión de polaridades diversas, gracias a su visión crítica en entornos arrasados, gracias a su labor de cartógrafo en panoramas generalmente disconexos, pueden irse construyendo las tramas, las urdimbres, las contrastaciones, las diferentes alturas que requiere cualquier fragmento de un sistema cultural para poder funcionar. Tal vez sea algo más que

una curiosidad el hecho de que la constante *mediocridad* de las clases políticas dirigentes en América Latina haya dado lugar al surgimiento de una *excelencia* crítica en el Continente, probablemente por simple reacción e instinto de supervivencia ante la flagrante incapacidad de la contraparte.

En la figura de Ángel Rama encarna con fuerza la lucidez y la hondura del gran crítico latinoamericano. *Eje de unidad dentro de la diversidad*, Rama impulsó, a la vez, la estabilización de la herencia escritural latinoamericana (volviendo a recuperar, en la Biblioteca Ayacucho, a mayores y menores Maestros de América), el reconocimiento detallado de los escritores más originales de los años 50 y 60 (con estudios particularmente logrados alrededor de Arguedas, García Márquez y Rulfo), y la elaboración de amplias visiones de conjunto, tanto de la literatura, como de la cultura latinoamericana en general. Fruto de una extensa aproximación multidisciplinaria —en la que siempre enlaza el estudio de las condiciones materiales y del entorno ideológico y social en los que surge la obra artística, con una muy fina crítica literaria *per se* y con incisivos desgloses estructurales y semióticos— la crítica de la cultura adelantada por Rama proporciona una visión *densa* de la complejidad americana, mediante un amplio registro de modalidades y tonalidades para consignar distinciones y diferencias antes de reintegrar el discurso.

Los modos diversos de la «transculturación» son detectados, revisados y reinterpretados en la obra crítica de Rama (particularmente en su notable *Transculturación narrativa en América Latina*[91]) para poder reproducir un adecuado y más fiel «espesor» de la realidad americana. En permanentes simbiosis, síntesis, cruces y amalgamas, en la permanente conciencia de *convivencias, mediaciones, traslapes y transversalidades*, va articulándose el estilo propio de la prosa de Rama, como adaptándose y mimetizándose con su objeto mismo de estudio. En una reflexión sobre las líneas de sostén de su sistema crítico, Rama señalaba una dialéctica entre magma y orden, entre discontinuidades y linealidad, que debía dar lugar a

91 Rama, *Transculturación*... Por supuesto, después de un detallado estudio de la problemática, Rama retoma el vocablo «transculturación» directamente de Fernando Ortiz.

una *tercera vía*, donde se conjugaran el estudio global y local de los sistemas dinámicos:

> La primera tarea crítica de esta revisión generalizada consistiría en recuperar (en resumergirnos en) la totalidad creadora de la cultura literaria hispanoamericana, sin apelar a las rejillas establecidas [...]. En cierto modo consiste en situarse dentro del fluir de un discurso global, abarcador, para detectar dentro de él la naturaleza discontinua del acontecimiento, su insólita emergencia; romper las conexiones pre-existentes para poder manejarnos desde un estrato amorfo a la búsqueda de nuevas articulaciones que nos repongan una visión más coherente y a la vez más identificada con la creación literaria. Tal retorno al magma es necesariamente temporario, pero beneficioso para rehacer un orden. [...] El esfuerzo de reordenamiento [...] deberá procurar el descubrimiento de las *secuencias literarias* que sean capaces de ofrecer el mayor margen de autonomía dentro del continuo protoplásmico de los materiales literarios indiferenciados. Es decir, que se operarán dos tareas simultáneas: descubrir las rupturas que son las que permiten delimitar secuencias y distinguir entre ellas de acuerdo a su diversa posición con respecto a los modelos a que se sujetan. [...]
>
> Pero como mal podrían desglosarse las secuencias literarias del universo cultural al que pertenecen sin condenarlas a una existencia incoherente, sólo pueden hallar su significación absoluta al coordinarse con otras secuencias, éstas culturales, no literarias, a través de distintos grados de mediación. Las nuevas secuencias serán de una naturaleza no discursiva, de tipo técnico, económico, social, político, etc., pero forzosamente deberán encontrarse engranadas con las secuencias literarias en razón de la interdependencia estructural de un conjunto, por lo cual la consideración global del lugar que ocupan las secuencias literarias en la totalidad nos conducirá a un planteo de las relaciones de literatura y sociedad.[92]

La claridad casi cristalográfica del razonamiento anterior muestra el imperativo de estudiar concienzudamente las relaciones

92 Ángel Rama, «Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica» [1973], *Literatura y praxis en América Latina* (Caracas: Monte Avila, 1974) 84-86.

entre literatura y sociedad, que Rama emprende ejemplarmente. Los ritmos, tonalidades y modos de la transculturación le permiten ir definiendo sistemáticamente los *grados de mediación* requeridos en los diversos traslapes de las secuencias literarias y en su articulación con otras secuencias culturales de referencia. Yendo siempre más allá del dualismo y la dicotomía[93], la visión de Rama encuentra —en la modulación y en composiciones «terceras» que se superponen a fuerzas antagónicas— una de las características complejas de lo americano: «Nuestro propósito es registrar los exitosos esfuerzos de componer un discurso literario a partir de fuertes tradiciones propias mediante plásticas transculturaciones que no se rinden a la modernización sino que la utilizan para fines propios»[94].

Al estudiar las obras de Arguedas, García Márquez, Rulfo o Roa Bastos, va surgiendo en Rama la plena conciencia de que su valor universal resulta de la originalidad de los procesos de transculturación en los que éstas se hallaron inmersas. La simbiosis entre lo diferencial y lo integral, la unión entre lo general y lo particular, el equilibrio y la concatenación son, a la vez, producto y reflejo de la «terceridad» americana, de su transculturación dinámica transformada en «neoculturación»:

> El conflicto modernizador instaura el movimiento sobre la permanencia, pero aún más que los objetos o valores que transporta desde fuera, es sobre aquellos macerados interiormente que ejerce su impulso. Pone en movimiento a la cultura estática y tradicionalista de la región enquistada, desafía sus potencialidades secretas reclamándoles respuesta, conmueve los patrones rígidos extrayéndoles otros significados con los cuales estructurar un mensaje válido para la nueva circunstancia. La literatura que surge en el movimiento conflictivo no será por lo tanto ni el discurso costumbrista tradicional (que es simple consecuencia de la aceptación del estado de minoridad dominada, en que se es sólo materia y pintoresquismo para ojos externos) ni el discurso modernizado (que también sería una aceptación sumisa con equivalente cuota de pintoresquismo para ojos internos),

93 Véase, por ejemplo, la revisión de múltiples formas de «los equívocos del dualismo modernidad / tradición», Rama, *Transculturación*..., 72.

94 Rama, *Transculturación*..., 75.

> sino una invención original, una neoculturación fundada sobre la interior cultura sedimentada cuando ella es arrasada por la historia renovadora. En la medida en que la cultura tiende a constituirse en una segunda naturaleza que define aún mejor la interior constitución del grupo humano que la genera, podemos decir que la literatura que surge en esas ocasiones de tránsito encabalga la naturaleza y la historia, más aún, las asocia dentro de una estructura artística que aspira a integrarlas y equilibrarlas, confiriéndoles mediante estas operaciones una significación y una pervivencia: el sentido de la historia se vuelve accesible a través del empleo de las fuerzas culturales específicas de la comunidad regional, y éstas se insertan en el devenir que la historia postula aspirando a prolongarse sin perder su textura íntima.[95]

La autonomía americana, que Rama rastrea sistemáticamente en sus antecesores, desde Henríquez Ureña hasta Bello[96], y que fraguaría en la enorme proyección y construcción multifacética de la Biblioteca Ayacucho, es producto de una multiplicidad de registros: «reconocidamente una parte de la civilización occidental, sin que pueda avizorarse ninguna otra eventualidad, pero percibida desde una intrahistoria que suma los más variados tiempos, los más diversos componentes étnico-culturales»[97]. La multivocidad dinámica de la transculturación y su concreción sintética en obras culturales originales pueden verse como una de las características peculiares del trazado relacional americano. Las superposiciones de tiempos y componentes y el estudio de su producción asociada sirven para detectar y reproducir el «espesor» adecuado de la urdimbre americana,

---

95 Rama, *Transculturación...*, 96-97.

96 «Mucho antes de que en el *Discurso de la instalación de la Universidad de Chile* (1843) Andrés Bello argumentara en favor de la autonomía cultural americana, dentro de su percepción ecléctica, le había cabido ser el primero en fijar la pauta de la autonomía literaria. Tal como ha escrito Henríquez Ureña, "el deseo de independencia intelectual se hace explícito por vez primera en la *Alocución a la poesía* de Andrés Bello, la primera de sus dos *Silvas americanas*"». Ángel Rama, «Autonomía literaria americana» [1983], *La crítica de la cultura en América Latina*, eds. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985) 68.

97 Rama, *La crítica...*, 73.

mientras termina de desaparecer, bajo el acerado rigor[98] de la crítica de Rama, el elusivo fantasma de la identidad de América.

La «disciplina», el «rigor único», el «afán totalizador», la «integración multidisciplinaria», el mixto «del análisis propio a todo texto y a toda especificidad genérica», el «equilibrio magistral», la «articulación crítica entre lo general y lo específico», la «crítica creadora y abarcadora», el «universalismo como condición constante» son sólo algunos de los rasgos que recuerda Saúl Sosnowski en su análisis[99] de la obra crítica de Rama, y que concuerdan con los rasgos más permanentes de los altos pensadores latinoamericanos que hemos venido estudiando. *Hombres de cruce*, descubren rápidamente el entramado mixto de la cultura latinoamericana, particularmente sensible a lo fronterizo entre lo local y lo global, a concatenaciones y traslapes, a encarnaciones de lo universal en lo particular, a modulaciones de lo regional hacia lo universal, configurando así ese *borde de tránsitos pendulares* que puede verse como el lugar natural de América Latina.

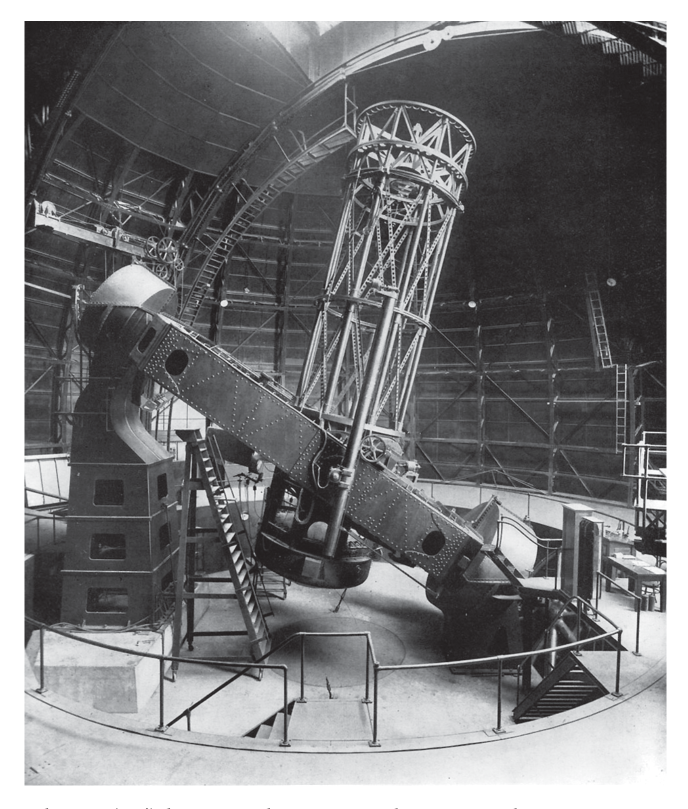
La crítica de la cultura según Rama incorpora un radical proceso de *telescopía*: un acorde estructural según el cual ciertas vecindades de la cultura pueden reflejarse en otras vecindades, mediante adecuadas secuencias proyectivas, en un incesante vaivén iterativo entre los diferentes engranajes. La coordinación de las secuencias culturales con las literarias, «a través de distintos grados de mediación», permite ir enlazando parcialmente fragmentos de la cultura que parecían irremediablemente disconexos. Atento lector de Benjamin, Rama aplica en realidad toda la teoría del *montaje* benjaminiano, haciendo resurgir de un corte, de un residuo, el «fluir de

---

98 Desde el mote «se sospecha que nunca duerme», emitido en alguna página de *Marcha*, la exigencia y la dedicación crítica de Rama fueron siempre ejemplares. Véanse las introducciones de Saúl Sosnowski y de Tomás Eloy Martínez a la recopilación de textos de Rama en la Biblioteca Ayacucho: «Fue un crítico, un intérprete, lengua de la cultura americana, que había hallado su voz y que haciéndolo impuso un tono y un rigor únicos a la lectura literaria [...]. La disciplina de Rama, su vigor y el reconocimiento avizor de los poderes culturales latinoamericanos han sido legendarios desde sus tempranos años montevideanos». Rama, *La crítica...*, IX.

99 Rama, *La crítica...*, IX, X, XIV, XV, XVI, XVII.

un discurso global, abarcador»[100]. La conciencia del acontecimiento relativo, de la ruptura, no impide por ello la búsqueda de nuevas articulaciones relacionales en el continuo. En ese esfuerzo de reconstitución de escalas y secuencias comparativas, la telescopía resulta imprescindible. El agrandar y acercar los objetos lejanos, atrayéndolos mediante sistemas adecuados de refracción, permite observar y detectar similitudes donde sólo se imaginaban diferencias, pero, a su vez, en un vaivén pendular propio de la mirada crítica, permite distinguir lo que difusa y vagamente parecía ser lo mismo.



Telescopio (100') de Mount Wilson. George Hale, George Ritchey, John D. Hooker. 1917

100 Véase *supra* nota 88.

Complementariamente con la telescopía, la *transversalidad* de la mirada de Rama le permite apropiarse de «plásticas transculturaciones», de «la literatura que surge en esas ocasiones de tránsito»[101], de las inserciones de la expresión regional en el devenir histórico, de las prolongaciones y las pervivencias de las estructuras artísticas. El *atravesamiento* de fragmentos de la cultura, el *cruzamiento* perpendicular entre la forma y el fondo en el acto creativo, el *compás* entre la disonancia de armónicos contrarios —todos ejercicios transversales por excelencia— sostienen el ensamblaje crítico de Rama, y se reflejan en las prácticas mismas de la telescopía: sus observaciones al través, sus cruces del campo óptico, sus secuencias de marcas en el espacio.

La telescopía —con su doble proceder de acercamiento y alargamiento de las imágenes entre espacios diversos, extensible a un vaivén de iteraciones/desiteraciones de la información entre entornos diversos de la cultura— se superpone a fines del siglo XX a percepciones más dirigidas hacia lo local (microscopía) o hacia lo global (panoscopía). La *tirantez* dialéctica no puede ser reducida a ninguno de sus polos, y los mixtos, las *mediaciones*, las *hibridaciones* —como hemos visto, constantemente presentes en el *topos* americano— se constituyen en objetivo central de la mirada autorreflexiva latinoamericana. La aparición casi simultánea, a fines de la década de los 80, de *Culturas híbridas* (Néstor García Canclini) y *De los medios a las mediaciones* (Jesús Martín-Barbero), permite redibujar el panorama de las fronteras y los tránsitos americanos, manejando herramientas de la reflexión sociológica y política, y apropiándose de las rupturas promovidas por el postmodernismo, allende sus más dudosos clichés.

Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad[102] revisa con cuidado las distintas temporalidades, aceleraciones, ausencias, bloqueos, superposiciones, sedimentaciones, ritmos, formas diversas de expresión que adquiere la modernidad en América Latina. García Canclini resalta la *convivencia* de estratos

101 Veáse *supra* nota 91.

102 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* [1989] (México: Grijalbo) 2005.

premodernos, modernos y postmodernos en América Latina, la *combinatoria* de la tradición, el cambio y el estallido, la *conjunción* de muy diversas lógicas en entornos acotados (impactante análisis de Tijuana), los *traslapes* incesantes en las formas de expresión, las *oscilaciones* entre el arte culto y el arte popular. Emerge entonces un espectro sorprendente de contradicciones, movilidades, desterritorializaciones, transversalidades, que son las que, en la «vida real» (Martín-Barbero), configuran el lugar latinoamericano. El entronque del análisis cultural (abierto a las nuevas tecnologías y atento a formas alternas de expresión como cómics, grafiti, videoclips, etc.) con perspectivas sociológicas de conjunto (estudio de circulaciones, mercados, megalópolis, etc.) enriquece la visión y se acerca al adecuado «espesor» de América que, con otras herramientas, buscaba Rama. En un enlace pleno, *oblicuo*, de lo vertical y lo transversal surge una mejor percepción de la realidad:

> El incremento de procesos de hibridación vuelve evidente que captamos muy poco del poder si sólo registramos los enfrentamientos y las acciones verticales. El poder no funcionaría si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios, de blancos a indígenas, de padres a hijos, de los medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se *entretejen* unas con otras, cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría. Pero no se trata simplemente de que al superponerse unas formas de dominación a otras se potencien. Lo que les da su eficacia es la oblicuidad que se establece en el tejido.[103]

De esta manera, nuevamente, una suerte de umbral geométrico de complejidad debe ser reconocida para poder acercarse con mayor fidelidad al entramado cultural latinoamericano. Sin el entretejimiento oblicuo —sin la oscilación pendular— es sencillamente imposible la comprensión del lugar latinoamericano. Frontera histórica y borde geográfico *externo* del mundo occidental, ese lindero/límite se eleva a su vez, *internamente*, como una compleja superposición de fronteras temporales y espaciales. Como subraya García Canclini:

---

103 García Canclini, 324.

> Las hibridaciones descritas a lo largo de este libro nos hacen concluir que hoy todas las culturas son de frontera. Todas las artes se desarrollan en relación con otras artes: las artesanías migran del campo a la ciudad; las películas, videos y canciones que narran acontecimientos de un pueblo son intercambiados con otros. Así las culturas pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento.[104]

Si desde un punto de vista global, la transversalidad y la hibridación actúan ya en «todas las culturas» y en «todas las artes», la especificidad latinoamericana radica en la *presencia permanente* de esos tránsitos y mediaciones a lo largo de toda su historia. En particular, a lo largo del siglo XX, hemos visto en los capítulos anteriores cómo esa constante atención a la frontera y al tránsito aparece con fuerza en Henríquez Ureña, Reyes, Ortiz o Picón Salas, en Borges, Rulfo, Lezama u Onetti, hasta convertirse en objeto decisivo de interpretación para los mediadores críticos que recorremos en este capítulo. La riqueza de la frontera —captada desde América Latina *a la vez* como *tradición* y como *vivencia* presente— se multiplica gracias precisamente a ese doble papel pendular que la sitúa, en nuestros ámbitos, tanto en el pasado como en el porvenir.

Por otro lado, el entendimiento multitemporal *simultáneo* de América Latina exhibido por García Canclini, allende los pretendidos quiebres de lo pre y postmoderno, otorga una nueva perspectiva, que puede tal vez convertirse en fortaleza (en «esperanza» diría Martín-Barbero) para nuestras generaciones. En efecto, la *resistencia* a la matriz uniformizadora postmoderna (cambiando el «todo vale» por un «mucho vale», pero dentro de ramificaciones de valor fuertemente diferenciadas) puede ayudar a colocarnos «ante el desafío de configurar una "segunda modernidad", más reflexiva, que no imponga su racionalidad secularizante, sino que acepte pluralmente tradiciones diversas»[105]. La modernidad, por supuesto, no

---

104 García Canclini, 325-326.

105 García Canclini, XIII (introducción de García Canclini a la reedición 2001). Hay que recordar aquí que el cambio de una «racionalidad secularizante» por una «razonabilidad» amplia (capaz de integrar las «tradiciones diversas» y, mejor

ha muerto, sino que *vive* aún en un registro complejo de entradas y salidas, como lo indica García Canclini. Al final de este capítulo, pretenderemos aprovechar el concepto de *transmodernidad* (Rodríguez Magda) para acercarnos a esa «segunda modernidad» que, convocando a Ulrich Beck, recoge García Canclini.

El poder situarse como observador de entramados, articulaciones, engranajes, hace que García Canclini, a la manera misma de Rama, exalte la labor de la crítica: «algunos entendemos que la caída de los relatos totalizadores no elimina la búsqueda crítica del sentido —mejor: de los sentidos— en la articulación de las tradiciones y la modernidad»[106]. Esta *no dimisión* del crítico es fundamental, a todos los efectos, para el presente y el porvenir de América Latina. Relator, traductor, articulador —constructor, en suma— el crítico abre permanentemente la visión de nuevos mundos posibles. Los procesos de «intersección y transacciones»[107], los «procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos o prácticas»[108] (definición de «hibridación» según García Canclini), requieren ideas e instrumentarios *combinatorios y topológicos* para poder entender y manejar la articulación y el tránsito. Es entonces allí —en la cartografía topológica y en la topografía combinatoria de la cultura— donde la visión del crítico no debe ser obviada de ninguna manera.

Jesús Martín-Barbero es un diagramador de excepción de los complejos movimientos de la cultura latinoamericana a fines del siglo XX. En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura*

---

aún, lo que luego serían las multiplicidades según Deleuze, compuertas de apertura al postmodernismo) había sido ya propuesto por Carlos Vaz Ferreira, a comienzos del siglo XX. Creemos que, en buena medida, la especificidad del lugar latinoamericano, atento siempre a los *tránsitos de la razón*, ha contado con toda una tradición ensayística «tercera», no dualista, que ha prefigurado, y ha superado a menudo con antelación, ciertas rigideces y obstrucciones emanadas del centro.

106 García Canclini, 314.

107 García Canclini, X.

108 García Canclini, III.

y hegemonía[109] y en *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*[110] el propio Martín-Barbero se erige como cartógrafo y topógrafo del continente. Atento a tramas de ambigüedades, a estratos creativos contradictorios, a lógicas de rupturas y de mestizajes allende los dualismos, a permanentes inversiones de puntos de vista, Martín-Barbero intenta establecer un mapa desde el revés, un

> […] mapa nocturno [...] para indagar la dominación, la producción y el trabajo pero desde el otro lado: el de las brechas, el consumo y el placer. Un mapa para el reconocimiento de la situación desde las mediaciones y los sujetos, para cambiar el lugar desde el que se formulan las preguntas, para asumir los márgenes no como tema sino como enzima[111]. En efecto, el margen —el borde— asumido como catalizador de grupos de reacciones, traslaciones e implosiones, permite realizar un lúcido ejercicio de de-construcción, de-velación, des-territorialización[112], donde las expresiones supuestamente «marginales» de la cultura (masiva, popular, barrial) permean y renuevan el tejido entero de la expresión. Deseoso de poder reflejar el «espesor» adecuado de las mutaciones y flujos de la cultura, de sus múltiples e inestables sedimentaciones, Martín-Barbero se dirige a «desorganizar las "maquinarias binarias" y potenciar las fuerzas de descentramiento que habitan los márgenes»[113].

109 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* [1987] (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998).

110 Jesús Martín-Barbero, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, [2002] (México: Fondo de Cultura Económica, 2002). Martín-Barbero se inscribe en «un artesano ejercicio de cartografía, que es en verdad el oficio al que he estado dedicado desde que al iniciarse los años 70 la *comunicación* apareció como enclave de pensamiento en mi tesis de doctorado en Filosofía, y desde entonces en el día a día de un trabajo entre nómada y viajero», Martín-Barbero, *Oficio*..., 10.

111 Martín-Barbero, *Oficio*..., 16.

112 El manejo *tipográfico* del prefijo segmentado «de-» es ubicuo en Martín-Barbero y refleja su preocupación *topográfica* por el doble fondo asociado al signo mismo: la fragmentación y la descomposición del saber y de la vida.

113 Martín-Barbero, *Oficio*..., 38.

El resultado es «[...] una lógica cartográfica que se vuelve fractal —en los mapas el mundo recupera la diversa singularidad de los objetos: cordilleras, islas, selvas, océanos— y se expresa textual, o mejor textilmente: en pliegues y des-pliegues, reveses, intertextos, intervalos»[114].

Martín-Barbero, muy cercano a García Canclini, recoge la riqueza de los *aluviones de la singularidad* abiertos por la diseminación (Deleuze) y la deconstrucción (Derrida), pero los entrelaza fuertemente con los *aluviones de lo social* (migraciones, cultura urbana, colectivos informales), produciendo así una nueva y original comprensión del continente. En el intersticio de lo no visto previamente, en la brecha que envía al abismo de los *mass-media*, Martín-Barbero consigue a menudo invertir nuestros prejuicios. La comprensión de la cultura desde la perspectiva de su naturaleza comunicativa —donde, pendularmente, se emiten redes de significados, tanto desde el emisor, *como* desde el receptor[115]— invierte también nuestros presupuestos, como en la visión que Martín-Barbero nos entrega de las telenovelas: «lugares privilegiados» de la reconstrucción intertextual, donde la burda trama emitida puede llegar luego a enriquecerse notablemente al ser contada, comentada, multiplicada, deformada por el receptor. En las complejidades no fácilmente asimilables de la mezcla debe volver a pensarse entonces lo latinoamericano:

> Es como mestizaje y no como superación —continuidades en la discontinuidad, conciliaciones entre ritmos que se excluyen— como se están haciendo pensables las formas y sentidos que adquiere la vigencia cultural de las diferentes identidades: lo indígena en lo rural, lo rural en lo urbano, el folklore en lo popular, y lo popular en lo masivo. No para ahorrarnos las contradicciones, sino para sacarlas del esquema y mirarlas haciéndose y des-haciéndose: brechas en la situación y situaciones de brecha.[116]

114 Martín-Barbero, *Oficio...*, 12.
115 Martín-Barbero, *De los medios...*, 291.
116 Martín-Barbero, *De los medios...*, 258-259.

Desde la brecha, Martín-Barbero conecta por otro lado las distintas movilidades de la cultura y de la política:

> La historia de los cambios en la articulación entre *movimientos sociales* y *discursos públicos* [...] nos permite desplazar el maniqueísmo estructural que nos incapacitó durante mucho tiempo para pensar el espesor de las complicidades entre discursos hegemónicos y subalternos, así como la constitución —a lo largo de los procesos históricos— de gramáticas discursivas originadas en *formatos de sedimentación* de saberes narrativos, hábitos y técnicas expresivas. Gramáticas *generativas* que dan lugar a una topografía de discursos movediza, cuya movilidad proviene tanto de las mudanzas del capital y las transformaciones tecnológicas como del movimiento permanente de las *intertextualidades* e *intermedialidades* que alimentan los diferentes géneros y los diferentes medios. Y que son hoy lugar de complejos entramados de residuos (R. Williams) e innovaciones, de anacronías y modernidades, de asimetrías comunicativas [...].[117]

La «topografía movediza» americana se refleja de manera impactante en los *diagramas* mismos de pensamiento que utiliza Martín-Barbero para la preparación de sus escritos. Verdadera *summa* de «formatos de sedimentación», «intertextualidades» e «intermedialidades», los esquemas manuscritos[118] de Martín-Barbero entrelazan escrituras en distintos colores, ramificaciones arbóreas, encuadramientos, acentuaciones con resaltadores, gruesas conexiones con marcadores, para producir toda una estructura estratificada que remite casi icónicamente al objeto mismo de estudio. La transversalidad y la conectividad de lo aparentemente segmentado («continuidades en la discontinuidad») emergen explosivamente en los diagramas. Espacio de conexiones simultáneas entre los conceptos, allende la linealidad misma de la escritura, el espacio de los diagramas se convierte en el lugar natural de los tránsitos, de las ósmosis, cuyo fino entendimiento tanto requiere América Latina.

117 Martín Barbero, *De los medios...*, XVII (introducción de Martín-Barbero a la reedición 1998).

118 Agradecemos aquí a Alejandro Martín el habernos permitido acceder a algunos de los manuscritos de su padre.

A su vez, la distribución arquitectónica de los conceptos a lo largo de la página, con sus gruesas líneas de interconexión entre las diversas partes del edificio, remite a un constante ejercicio de *telescopía* entre las vecindades del saber allí reflejadas. Esta característica formal de los diagramas corresponde, en el mapa de América Latina, a otra condición de telescopía más profunda: «la aparición de una trama cultural urbana heterogénea, esto es formada por una densa multiculturalidad que es heterogeneidad de formas de vivir y de pensar, de estructuras del sentir y del narrar, pero muy fuertemente comunicadas en el sentido de que cada cultura se halla intensamente expuesta a las otras»[119]. La exposición intensa de las culturas entre sí, la irradiación inescapable de un estrato social en otro, la emergencia de tramas y urdimbres que se habían mantenido en lo oculto y que sólo un nuevo «mapa nocturno» permite apreciar, son todas formas de acercamiento de las imágenes lejanas, formas oblicuas de telescopía.

Las técnicas de aproximación inherentes a la telescopía dependen de un sustrato transversal que permita el paso. Las travesías, los tránsitos, los altos en la marcha son esencialmente transversales. La extensión y el atravesamiento de un lado a otro, primera definición de lo «transversal», permite la comparación y la conversión parcial de la información. El cruzamiento en dirección perpendicular con las cosas, segunda definición de lo «transversal», permite extender las dimensiones de los mapas y, en ese espacio ampliado, corregir las distancias y las vecindades. Una *razón transversal* puede entonces ayudarnos a orientarnos mejor en un mundo contemporáneo que, como hemos visto con García Canclini y Martín-Barbero, está permanentemente atravesado por complejas sincronías donde confluyen disparatadamente *bits* disconexos de información.

Desde mediados de los años 80, Wolfgang Welsch ha venido proponiendo esa suerte de «razón transversal»[120] para tratar de

---

119 Martín-Barbero, *Oficio...*, 350.

120 Para una excelente visión de conjunto de la obra de Welsch, véase Diego Bermejo, *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad* (Barcelona: Anthropos, 2005). Nos apoyamos aquí en Bermejo para nuestros comentarios sobre Welsch.

captar más fielmente la pluralidad y la complejidad de los entornos en los que se inserta el individuo-nómada de fines del siglo XX. Entendiendo la «razonabilidad» como tejido reticular de constelaciones racionales en transformación permanente, Welsch se separa de una razón «iluminista» —unitaria, fundamentalista, sistemática— para acercarse a una razón más amplia, plural, compleja, transversal. Welsch define lo «transversal» como el *conjunto de modos de operar por tránsitos pluridireccionales y plurimodales*, y pasa entonces a estudiar las multiplicidades (*à la* Deleuze) con sus formas de cruzamiento, hibridación e interconexión, gracias a una pragmática no reduccionista, insistentemente pendular entre lo particular/seccionado y lo universal/continuo. Como lo hemos venido observando en estas páginas, una de las tradiciones centrales del pensamiento latinoamericano a lo largo del siglo XX se acomoda perfectamente entonces con la «razón transversal» de Welsch. El «tránsito pluridireccional y plurimodal» es permanente, no sólo en la reflexión sobre el continente, sino en su misma constitución limítrofe, desde Henríquez Ureña hasta Martín-Barbero.

Por otro lado, en su reciente *Transmodernidad* (2004), la ensayista y filósofa española Rosa María Rodríguez Magda ha sintetizado sus reflexiones, adelantadas desde hace una década, sobre los tránsitos de la modernidad. Para Rodríguez Magda, la «transmodernidad», lejos de ser una nueva panacea y lejos de pretender manejar lo «trans como prefijo milagroso»[121], vuelve a re-entender y recuperar múltiples tensiones y puntos de fuga de la modernidad después de la pretendida ruptura postmoderna. La pertinencia de la «transmodernidad» consiste entonces en su posibilidad de registrar aceleraciones y desaceleraciones (García Canclini, Martín-Barbero), conexiones, superposiciones, enlaces, desde las nuevas perspectivas ofrecidas por la postmodernidad, pero sin sus altisonantes aniquilaciones del saber moderno:

> La Transmodernidad prolonga, continúa y transciende la Modernidad, es el retorno de algunas de sus líneas e ideas, acaso las más ingenuas, pero también las más universales. El hegelianismo,

121 Rodríguez Magda, 15.

> el socialismo utópico, el marxismo, las filosofías de la sospecha, las escuelas críticas... nos mostraron esta ingenuidad; tras las crisis de esas tendencias, volvemos la vista atrás, al proyecto ilustrado, como marco general y más holgado donde elegir nuestro presente. Pero es un retorno distanciado, irónico, que acepta su ficción útil. [...] La zona contemporánea transitada por todas las tendencias, los recuerdos, las posibilidades; transcendente y aparencial a la vez, voluntariamente sincrética en su «multicronía». [...] La Transmodernidad es lo post-moderno sin su inocente rupturismo [...] La Transmodernidad es imagen, serie, barroco de fuga y autorreferencia, catástrofe, bucle, reiteración fractal e inane; entropía de lo obeso, inflación amoratada de datos; estética de lo repleto y de su desaparición, entrópica, fatal. Su clave no es el post, la ruptura, sino la transubstanciación vasoco-municada de los paradigmas. Son los mundos que se penetran y se resuelven en pompas de jabón o como imágenes en una pantalla.[122]

Tanto en la «razón transversal» como en la «transmodernidad», *los bordes y el péndulo* articulan todo el andamiaje. La autorreflexividad de la metáfora se dispara en cada estrato fronterizo, en cada transferencia de información. De hecho, un enriquecedor *contrapunteo* emerge entre el postmodernismo y la transmodernidad, *especialmente* cuando el oscilar del péndulo se aplica al lugar de América Latina. La ruptura, la localidad, la diferenciación, la conjunción de las contradicciones, la muerte, el «todo vale», la imposibilidad de universales —énfasis postmodernos— se contraponen con la revisión, los enlaces local/global, la concepción pendular diferencial/integral, el pegamiento de las coherencias relativas, los renacimientos, el «mucho puede valer», la construcción de universales relativos —énfasis transmodernos—.

El concepto de *haz matemático*, que surge en Francia a finales de los años 1940, contemplaba ya desde entonces algunas de las líneas de tensión de la transmodernidad. Los haces surgen en la obra de Jean Leray —curso de topología algebraica en el Oflag XVII (1943-1945), serie de notas en los *Compte Rendus de l'Académie*

---

122 Rodríguez Magda, 8-9.

des Sciences (1946), cursos sobre sucesiones espectrales en el *Collège de France* (1947-1950)— y alcanzan su desarrollo definitivo en el famoso Seminario de Henri Cartan en la *École Normale Supérieure* (1948-1951). Un haz es un tipo de objeto matemático que permite pegar globalmente aquello que resulta ser coherentemente traslapable dentro de lo local: ciertos objetos matemáticos pueden entonces entenderse mejor gracias a una lógica de *vecindades y mediaciones* sobre un espacio continuo (descartando binarismos sí-no), y gracias a acciones naturales de grupoides en las fibras del haz. La extrapolación de la teoría de los *contactos* y los *pasajes* en los haces —que permite *ascender y descender* entre lo particular y lo universal, entre lo local y lo global, entre lo concreto y lo genérico— da lugar a nuevas formas de expresión para el pensamiento de lo múltiple y lo uno. Los haces permiten descubrir ciertos invariantes detrás de los tránsitos, genericidades allende lo particular, estabilidades globales allende las obstrucciones locales, integralidades parciales allende lo meramente diferencial. Se produce entonces una notable *inversión lógica*, según la cual lo puntual, lo atómico, lo diferencial —subsumidos bajo la lógica *clásica*— no son más que invenciones ideales, sin sustentos topológicos en la física real; mientras que las vecindades, las pragmáticas integrales, las oscilaciones de los flujos —subsumidas bajo la lógica *intuicionista*— pasan a ser mucho más reales que los conceptos, supuestamente correctos, que han gobernado hasta el momento nuestra aproximación analítica al mundo.

En el entronque con la transmodernidad, la lógica de los haces puede empezar a servir entonces de valioso paradigma para nuestro tiempo (entendido como trama de transparencias reflejada en la *mediateca de Sendai* de Toyo Ito). Así como la lógica clásica, apropiada para disecciones atómicas y diferenciales, se enlazó de manera natural con la filosofía analítica a comienzos del siglo XX (Russell, Wittgenstein), no es difícil de augurar que la *lógica de los haces*, más apropiada para el tránsito de los fluidos y para las reintegraciones de lo híbrido, pueda enlazarse con fuerza —en un debido momento, tal vez ya no muy distante—, con la emergencia de la *transmodernidad* a comienzos del siglo XXI. Una razón amplia («razonabilidad» = razón + sensibilidad, al estilo de Vaz Ferreira,

recuperada luego por Welsch) se abre en efecto a un tejido reticular de constelaciones en transformación permanente, con incesantes tránsitos pluridireccionales y plurimodales. Los cruzamientos, las hibridaciones, la pluralidad interconectada, entran a constituir una red compleja entre lo particular y lo universal, donde la lógica de los haces, con su extraordinaria capacidad para *medir pasajes y obstrucciones* estará llamada a jugar un papel determinante para las generaciones futuras.

Así como la *razón transversal* de Welsch se acopla bien con la serie de pensadores y creadores latinoamericanos que hemos venido estudiando, también resulta claro que la *transmodernidad* de Rodríguez Magda y la *lógica de los haces* recogen adecuadamente esa tradición latinoamericana del pensamiento fronterizo. El margen y el borde —elementos de *desajuste* geográfico y geométrico inherentes al espacio físico y cultural latinoamericano— se potencian entonces gracias a los vaivenes («entradas y salidas») en estratos de la modernidad —elementos de *desajuste* histórico particularmente apropiados para ese mismo espacio—. La «topografía movediza» del continente puede entonces empezar a ser registrada desde múltiples perspectivas metodológicas, sensibles a los *flujos* de frontera, pero fuertemente ancladas en una *sólida* razón extendida. La paradoja de una poética entendida como sólida teoría de los fluidos, siguiendo a Novalis, puede adquirir así en América Latina una inusitada reencarnación.

Epílogo

Razón de la frontera y fronteras de la razón

UN REGRESO A UNA *extensión de la razón* está a la orden del día. Una razón reducida al lenguaje (acepción acotada de *logos*) ha limitado el espectro de comprensión del hombre; la identificación de entendimiento y lenguaje ha llevado a descartar otros modos del conocer. La razón necesita poder contemplar también imágenes complejas (*eidola*) en su simultaneidad contradictoria; se abre entonces un espacio más amplio (*topos*) donde un vaivén pendular del lenguaje y de las imágenes, atento tanto a sus *tránsitos* como a sus *obstrucciones*, permite ir precisando mejor diversos entornos del saber. El *topos* de los cruces *logos-eidola* no puede ser entendido desde una perspectiva que se reduzca a una sola de sus dos grandes polaridades. De hecho, en el griego antiguo, detrás de los cerca de doscientos compuestos nominales cuyo segundo elemento es *logos*, además del sentido de *logos* como «palabra» o «discurso», el *logos* remite igualmente a la noción de «aglomeración» o «reunión»[123]; la razón merece entonces abrirse a la notable aglomeración de información del *eidolon* y a toda la riqueza del mundo que se llega a reunir en las imágenes, por más insondables, evanescentes o frágiles que éstas parezcan. La imaginación no crece continuamente cuando suelta todas sus amarras, sino, al contrario, cuando se agarra con

123 Véase Barbara Cassin *et al.*, «*Logos*», *Vocabulaire européen des philosophies* (Paris: Seuil, 2004) 728.

fuerza a un suelo «real», pues las *tensiones* del cordaje son las que dan lugar a la verdadera *energía* de la configuración. Las dos caras del *eidolon* —la idea (*eidos*) y el rastro concreto (*τύπος*)[124]— permiten entrelazar lo ideal y lo real, lo imaginal y lo racional. En las razones de la imagen, que la razón del lenguaje no conoce, se amplían entonces las posibilidades del hombre.

Una de las fortalezas mayores de las imágenes y, por consiguiente, de una razón extendida donde quepan lógicas precisas de lo visual, consiste en la peculiar capacidad del *eidolon* de captar simultáneamente —en un *mismo* hecho óptico— un interior, un exterior y una frontera. En la imagen, el espectador adquiere *de inmediato* la conciencia de una multitud de planos superpuestos. Aunque la riqueza etimológica de las palabras y la variedad de sus múltiples contextos de uso apuntan también a una profundidad similar, se trata de una profundidad *opaca*, y más bien *oculta*, pero en cualquier caso difícilmente accesible en primera instancia. Toda la obra de Clarice Lispector, pugnando por romper desde su interior mismo las limitantes del *logos*, muestra la dificultad de ese acceso. La presencia de inescapables *abismos* en las imágenes es, en cambio, inmediatamente patente. Ya de por sí la distanciación del ojo y del mundo obliga a un manejo de múltiples filtros de representación, pero, además, en cualquiera de las imágenes *fijas* captadas en uno de esos filtros se introduce de forma inevitable el *movimiento* de indefinidas veladuras intermedias entre un «aquí» y un «allá». La conciencia de polaridades dadas y de campos intermedios de fuerzas entre los polos se conjuga, en los trabajos de muchos de los pensadores que hemos recorrido en estas páginas, con un esfuerzo metódico por develar *desde el revés* los entramados de fuerzas obtenidos. De hecho, una imagen —más allá de una palabra— incita a girarla y a contemplar su *verso*. En ese ir y venir entre la luz y la oscuridad, entre lo positivo y lo negativo, no importa tanto la situación «fáctica» del «aquí» y del «allá», como la dinámica visual que provee la oscilación.

---

124 Gérard Simon, «*Eidôlon*», Bárbara Cassin *et al.* (eds.), (Paris: Seuil, 2004) 336.

La imagen y la palabra nos enriquecen gracias a sus diversas especificidades. La delimitación que provee la palabra, el recorte parcial del mundo, el afilado ejercicio sintáctico que conduce a una diferenciación semántica, la hondura simbólica de los múltiples niveles del lenguaje, consiguen proveer algo de orden, control y coherencia a nuestra mirada. No obstante, mucho se nos escapa, y la extra-limitación que provee la imagen, el plástico vaivén semántico que conduce a una integración pragmática, la reflexividad icónica de los múltiples niveles de la visión, consiguen dinamizar, invertir y renovar al lenguaje. En el *ir y venir* pendular entre palabras e imágenes, en la apertura de un verdadero diálogo entre lo racional y lo imaginal, en la construcción y el cuidado de una *razón sensible* donde caben simultáneamente el rigor y la sensibilidad, la exactitud y la plasticidad, el control deductivo y la invención abductiva, yacen algunos de los soportes mayores de la creatividad. El *topos* de los tránsitos fronterizos entre palabra e imagen permite en efecto que el hombre se adentre en el magma mismo de la vida, lo contemple en toda su complejidad contradictoria y lo trabaje luego desde nuevas perspectivas.

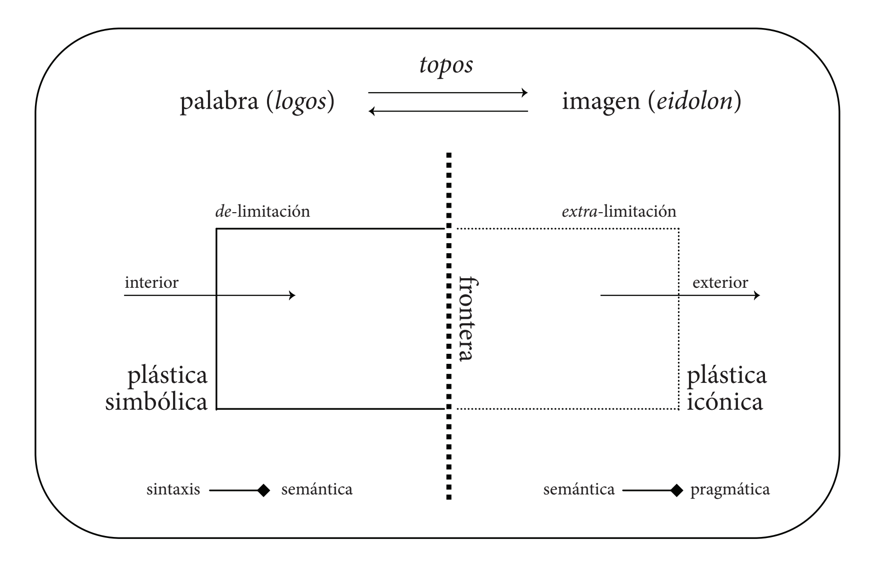


Figura 13. Fronteras y vaivén pendular en el topos *logos – eidolon*

La distinción platónica entre *eidos* (idea, imagen primera) y *eidolon* (simulacro visual, imagen segunda), tan aparentemente alejada de nosotros, resulta aún de interés para la comprensión de los mecanismos del tránsito, como los que hemos desbrozado en este ensayo. Platón, remitiéndose al acotado rango físico de nuestro ojo, recalca nuestro exilio dentro de lo sensible, alejados de una inteligibilidad que no percibimos; según el filósofo, «más allá» de los *eidola* se encuentra el *eidos*, y las imágenes segundas no son más que copias sensibles de esa inteligibilidad primera. Por otro lado, Platón sugiere que la distancia (fenoménica) que observamos, *dentro* del mundo sensible, entre una imagen y su reflejo especular puede entenderse como una analogía de la distancia (ontológica) que separa realmente la idea y su simulacro visual[125]. Aunque la interpretación ontológica que otorga a la idea una existencia eterna es difícilmente sustentable a comienzos del siglo XXI, la fuerza del *tránsito* platónico entre el interior de la realidad sensible y la totalidad de la realidad —tanto sensible como inteligible—, conserva aún toda su vibrante e imperecedera actualidad. De hecho, la visión se sitúa para Platón en un *camino medio*, entre una vía que nos ayudaría a salir del exilio y otra que nos hundiría en él.

Una bella metáfora de Peirce identifica la conciencia con un lago sin fondo donde las percepciones que vienen del exterior son como una lluvia continua sobre el lago, y donde las ideas van y vienen entre diferentes niveles de profundidad, a veces emergiendo, otras veces hundiéndose[126]. La capacidad creativa del hombre

---

125 Anne Merker, *La vision chez Platon et Aristote* (Sankt Augustin: Academia Verlag, 2003) 56-66, 70-71.

126 «Hay un número tan grande de ideas en la conciencia de bajos grados de viveza, que pienso que puede ser verdad —y de todas maneras es aproximadamente verdad, como consecuencia necesaria de mis experimentos— que toda nuestra experiencia pasada está continuamente en nuestra conciencia, aunque la mayor parte de ella se hunde hasta una gran profundidad de oscuridad. Pienso en la conciencia como en un lago sin fondo, cuyas aguas parecen transparentes, pero en las que sin embargo sólo podemos ver un pequeño trecho. En estas aguas hay incontables objetos a diferentes profundidades; y ciertas influencias darán a ciertas clases de esos objetos un impulso hacia arriba que puede ser lo suficientemente intenso y continuar lo suficiente para llevarlos a la capa superior visible. Después de que el impulso cesa comienzan a hundirse hacia

consigue apropiarse de ciertas zonas oscuras del lago, comunicarlas con la lluvia fina de los sentidos y moldearlas en la superficie del agua, barrida por el viento. En esos vaivenes de la conciencia y el subconsciente, de la vigilia y el sueño, de la luz y la oscuridad, del ruido y el silencio, el interior mismo del hombre se acopla de forma sorprendente con su entorno exterior. Una fluidez *general* enlaza las polaridades contrarias. Para Peirce, ese gran acople, esa gran *integral* de los opuestos se torna en el verdadero soporte de una *razón extendida* que une al hombre con el continuo universal. Aquellas complejas «razones del corazón que la razón no conoce», que Pascal ubica en ámbitos ajenos al entendimiento, pasan en Peirce a ser contempladas desde una perspectiva integral más amplia. La razón requiere imaginación, la imaginación requiere precisión. Rothko define la «plasticidad» como el

> […] proceso en el cual la realidad se completa al hacer que las formas avancen y se retraigan [...]. Las formas y el espacio se concretan al hacer que las partes más destacadas se adelanten y que las partes más alejadas del plano frontal se disuelvan en la distancia [...]. Esto se obtiene mediante ciertos intervalos rítmicos de progresión y recesión.[127]

En las múltiples veladuras intermedias de la visión, en el ir y venir entre imaginación y razón, entre progresión y recesión, entre fluxión y recorte, se despliega toda la plástica de la creatividad.

Al haber querido fijar rígidamente su posición en el *logos* y al haberse alejado del *eidolon*, la razón ha cometido un suicidio. Sus enramadas se han perdido en malabarismos del lenguaje, con difíciles omisiones que han dejado por fuera el hondo soplo vital del mundo. «Los violentos contra sí mismos» han seccionado la riqueza unitaria de la creatividad humana. No obstante, desde experiencias realmente sufridas en los límites, desde obras sistemáticamente abiertas al estudio de lo fronterizo, desde verdaderos monumentos

---

abajo». Charles S. Peirce, *Collected Papers* (Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958) CP 7.547.

127 Mark Rothko, *The Artist's Reality. Philosophies of Art* [c. 1940] (New Haven: Yale University Press, 2004) 47 (las cursivas son mías).

al tránsito de las formas y al subyacente movimiento del mundo, como los que hemos venido explorando en este ensayo, una razón ampliada puede alcanzar una «nueva vida». Al tenor de la *Vida nueva* de Dante —primera conjunción plena de razón crítica y de construcción imaginaria en la literatura occidental, con la unión de una compilación de poemas y de un comentario en prosa de la poesía, por un mismo autor y en una misma obra—, pueda tal vez augurarse entonces un nuevo renacimiento de la razón.

La precisión de la observación artística y, sobre todo, la *verdad* de la mirada del gran poeta no pueden ser tan fácilmente escondidas, como han pretendido las «modas» culturales de los últimos decenios. Lejos de haber «muerto», la verdad se sigue buscando siempre con ahínco en las grandes obras de la ciencia y del arte. El hecho de que no parezca existir una Verdad última o absoluta —una importante conquista— no conlleva la imposibilidad de acercarse a ciertas verdades parciales y, sobre todo, no implica que, dentro de una ancha urdimbre de fragmentos de verdad, algunos de esos residuos no sean *mucho más* importantes y significativos que otros. La exactitud, la amplitud, la profundidad, difícilmente pueden ser equivalentes entre un residuo y otro[128].

Una de las *obstrucciones* mayores para la construcción de una «razón sensible», dispuesta a tránsitos fructíferos, ha consistido en la adopción de una base dual para la visión y en la creencia de que una refulgente luz provee mejores condiciones para la mirada.

---

128 La teoría matemática de las funciones analíticas de variable compleja *demuestra* que existen muy distintos *órdenes* de complejidad alrededor de ciertas singularidades de las funciones. Muchas singularidades pueden ser medidas con índices finitos y los movimientos de la función en las vecindades de esas singularidades son acotados, pero, en los casos de ciertas singularidades «esenciales», el comportamiento de la función cubre maximalmente todo el plano complejo (teorema de Picard). Por otro lado, el conocimiento de los *residuos* de una función en ciertos entornos determina completamente el valor de la función en sus *fronteras* (teoría de los residuos de Cauchy). El inmenso valor heurístico, analógico, metafórico, de la variable compleja dentro de la filosofía, y, más ampliamente, dentro del espectro general de la cultura, está aún todo por desarrollarse. Para una notable introducción *visual* a la variable compleja —concreción exacta del *eidolon*—, véase Tristan Needham, *Visual Complex Analysis* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

No vale partir de lo dual como un sostén para el entendimiento, sino, *inversamente*, se lo debe postular como una idealidad lejana —suerte de «punto en el infinito»— que no tiene por qué gobernar nuestras acciones. La mirada *invierte* la supuesta facilidad con que registra directamente la luz y se abre a múltiples «concreciones de lo inefable» que se fraguan en la penumbra. Un enérgico rechazo de las delimitaciones restrictivas, de las demarcaciones excluyentes, de las categorizaciones seguras, recorre muchas de las obras que hemos aquí evocado. Siempre en tránsito, siempre intentando moverse a la par de las vibraciones mismas de las configuraciones que pretenden recrear, los mayores pensadores, ensayistas y creadores latinoamericanos descartan cualquier escisión «sí/no» y se sumergen en inacabables texturas y tinturas intermedias, al tenor de la vida misma. Aproximaciones asintóticas entre el hombre y el movible universo que le rodea, son obras que sirven de puente para suturar las distancias forzadas que impone cualquier tipo de dualismo.

Cuando vibran simultáneamente en un acorde muchos tonos a la vez, el sonido, el oído y la mente se encuentran en una frontera. El conjunto de vibraciones moldea e intersecta sus frecuencias en un todo, del cual no podemos separar sus partes sin perder el sentido global. Las palabras y las imágenes participan de esa instantaneidad en la cual se mezclan, inseparablemente, sus orientaciones, matices y tonos diversos. En la expresión instantánea de cada signo dentro de un sistema polisémico se materializan constantemente los cruces de fronteras y, dada la instantaneidad de la manifestación, los lazos no pueden desatarse. De esta manera, las palabras y las imágenes van siempre más allá de sí mismas, abren el espacio y buscan al «otro». Yendo más allá del hombre a solas, que no encuentra la plenitud en sí, el individuo se sumerge en «la estructura *abierta* del gran diálogo»[129] social, dentro del cual, gracias a las otras conciencias, será capaz de realizarse. La dialogización abre al hombre; rompe las fronteras del «yo» y lo completa con el «otro».

Ioana Vultur ha mostrado en detalle cómo Broch y Proust encuentran en la imaginación del poeta una verdadera capacidad

129 Bajtin, *Problemas...*, 251.

visionaria. En *La muerte de Virgilio*, detrás de «multitud de imágenes, multitud de realidades, ninguna verdaderamente real mientras esté aislada», el poeta puede llegar a ver «el símbolo de una realidad última e incognoscible que es su totalidad»[130]. En la novela *En busca del tiempo perdido*, Marcel intenta fijar en su espíritu alguna imagen que le ha «forzado a mirarla, una nube, un triángulo, un campanario, una flor, una piedra, sintiendo que había tal vez bajo esos signos algo muy distinto que debía intentar descubrir»[131]. Exploradores incisivos de los límites de la memoria y del tiempo, Broch y Proust se adentran en el gran continuo de las sensaciones y de la reflexión. Más allá de una multitud de imágenes o de realidades aisladas, más allá de la diversidad de la nube, del triángulo o del campanario, la ronca, potente y «muy distinta» continuidad del mundo se convierte en el objetivo último del poeta. Aunque resulte incomprensible en su totalidad, la continuidad se despliega en ciertos «momentos privilegiados» ante una mirada abierta. La vivísima riqueza *visual* de la *escritura* proustiana —concreción de una verdadera *razón sensible*— puede entenderse como una de esas bisagras privilegiadas que se sitúan en la frontera del *topos logos-eidolon*.

Borges y Onetti intentan también evocar la posibilidad de «algo muy distinto» bajo los signos que contemplan. Sin embargo, el acceso a ese «algo» es mucho más severo y desencantado; un impulso hermenéutico se conjuga con la conciencia de que el ejercicio interpretativo es, en última instancia, imposible; la conjunción del avanzar y del retraerse —progresión y recesión, iteración y desiteración— tensa y desgarra todas sus obras. Sus mayores esfuerzos creativos se concentran entonces en inventar nuevos signos plásticos para representar los hiatos de la razón y de la sensibilidad en los que se debate el hombre. Ahora bien, uno de los méritos mayores de las grandes obras de arte consiste en que, al conseguir representar profundamente una cesura, se logra que esa cesura tienda luego a desaparecer. Así como el descubrimiento consciente de un remolino en el lago profundo del subconsciente ayuda a disolverlo,

130 Ioana Vultur, *Proust et Broch: les frontières du temps, les frontières de la mémoire* (París: l'Harmattan, 2003) 57.

131 Vultur, *Proust et Broch…*, 69.

la capacidad creativa del ser humano para representar las *limitantes* mismas de su entendimiento hace que éste se expanda *luego* por caminos previamente insospechados.

El ir y venir entre polos opuestos de la mirada, el invertir perspectivas, el reconocer unas fronteras que deben ser superadas, amplía el espectro de la visión. Más allá de la dualidad burda del «+» y del «−» (con una trivial ley de signos «$- \times - = +$»), una mucho más compleja ley de signos gobierna esos tránsitos de la razón. Lejos de una luz refulgente, el conocimiento parece obtenerse con mayor finura si se sitúa en la penumbra; diversas *veladuras* de lo positivo se consiguen entonces al *reintegrar* ciertos *diferenciales* en el revés de la percepción, algo que puede expresarse gracias a una más fina ley de signos extendida «$\pm = \int \partial (-)$». El vaivén pendular entre el más y el menos, cifrado en el *enlace* de los operadores inversos de diferenciación e integración, consigue captar mejor los oscilantes espacios de todo lo intermedio. De forma similar, lo racional y lo imaginal requieren entreverarse sin cesar para poder recorrer en parte ese ancho mundo al que se asoma la mirada. Son tan necesarias ciertas zonas brumosas, conjeturales o antinómicas, como zonas «exactas», llenas de destilaciones, filtraciones y separaciones, donde se decantan las mixturas del mundo. El olvido de zonas maleables, aún indefinidas, dispuestas a la deformación plástica, o el olvido inverso de zonas rigurosas y afiladas, copartícipes de ciertos fragmentos de verdad, llevan en cualquiera de los dos casos a restringir las capacidades inventivas del hombre.

Goethe recordaba la imposibilidad de acceder a cualquier forma de totalidad sin una simbiosis entre arte y ciencia. Si ese acceso al Todo nos resulta cada vez más difícil y elusivo, por el ya inabarcable volumen material de todo lo que deberíamos contemplar, el ejercicio de *apertura* de la mirada cuando se sitúa en el *borde* de lo imaginal y de lo racional sigue siendo extraordinariamente útil. Una razón extendida en la que caben el magma inventivo y la cristalización exacta otorga mayores posibilidades al hombre y, en ciertos «momentos privilegiados», provee una *concreta* percepción de ese «más allá» que se encuentra allende las limitantes propias de cualquier entendimiento. *Desde* los límites mismos de su razón,

el hombre incesantemente puede seguir extendiéndola y abriéndola a nuevos y sorprendentes panoramas. Las excesivamente proclamadas «muerte de la razón», «muerte de la historia», o «muerte del arte» (es difícil en los momentos actuales declarar una «muerte de la ciencia», pero no faltarían adeptos del pensamiento débil para hacerlo), no son sino reflejos de una desorientación *deseada*. Sin mapas, sin contrastaciones, sin jerarquías, un ensimismamiento mezquino gobierna muchas manifestaciones del arte; por su lado, las actividades normales de la ciencia se han refugiado en el cómodo escondite de lo (sub-)sub-disciplinar. Sin embargo, más allá de esas mutilaciones con las que actualmente parecen convivir gustosos los artistas y los hombres de ciencia, hemos visto con los protagonistas de este ensayo cómo pueden *invertirse concretamente* esas restricciones, y cómo —*desde los residuos, desde los bordes y desde las limitantes mismas del saber*— el pensamiento y la creatividad pueden llegar a explorar espacios que aparentemente les estaban vedados.

La *transmodernidad*, con su galopante «multicronía» e «hibridación», no puede abandonarse a la sinrazón y al elogio de la vaguedad; apropiándose de los híbridos y de las mixturas, debe oscilar entre una imaginación cada vez más concreta y precisa, y una razón cada vez más flexible e inventiva. La compleja topología del movimiento y del tiempo no impide sus milimétricos registros; pero tampoco la acumulación de mínimos trazos de pintura impide una revelación plástica más alta. La *visión pendular* desde una *frontera* conjuga la inherente riqueza multivalente de las imágenes con el inherente ir y venir que resulta al situarse en un borde. De esta manera, una dinámica *razón de la frontera* se convierte en puntal básico de sostén para explorar ciertas *fronteras de la razón*, y en el continuo vaivén entre concreciones exactas, residuos fronterizos y esquemas intangibles, va ampliándose —ligera y frágilmente, pero con la magnificencia de la vida siempre nueva del ave fénix— el espectro de la creatividad humana.

Bibliografía*

Alegría, Fernando et al. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1974. [261]

Bajtin, Mijail. "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria" [1924], *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991. [231]

Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski* [1929]. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. [255, 285]

Bermejo, Diego. *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona: Anthropos, 2005. [273]

Borges, Jorge Luis. *Obras completas I-IV*. Buenos Aires: Emecé, 1974-1996. [237-238, 247]

Boussoulas, Nicolas-Isidore. *L'Être et la composition des mixtes dans le «Philèbe» de Platon*, Paris: Presses Universitaires de France, 1952. [227]

Cassin, Barbara (ed.). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil, 2004. [279, 280]

Francastel, Pierre. *La realidad figurativa* [1965]. Barcelona: Paidós, 1988. [219]

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* [1989]. México: Grijalbo, 2005. [266-267]

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* [1986]. Barcelona: Gedisa, 1989. [246]

* Entre paréntesis cuadrados [ ], al final de cada referencia bibliográfica, se indican la(s) página(s) del cuerpo del ensayo donde se hace mención a la referencia en cuestión.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*. Bogotá: Temis, 1989. [210]

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Provocaciones*. Bogotá: Ariel, 1997. [255-256]

Henríquez Ureña, Pedro. «Seis ensayos en busca de nuestra expresión» [1928], *Obra crítica* 239-330. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. [211-212, 214]

Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la Cultura en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947. [210]

Lezama Lima, José. *La expresión americana* [1957]. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. [247]

Lezama Lima, José. *El reino de la imagen*, Julio Ortega (ed.) Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. [249]

Lusky Friedman, Mary. *Una morfología de los cuentos de Borges*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990. [236]

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* [1987]. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998. [270-271]

Martín-Barbero, Jesús. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. [270-271, 273]

Merker, Anne. *La vision chez Platon et Aristote*. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2003. [282]

Mosca, Stefania. *Jorge Luis Borges: utopía y realidad*. Caracas: Monte Ávila, 1983. [237]

Needham, Tristan. *Visual Complex Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1997. [284]

Onetti Juan Carlos. *Obras completas*. México: Aguilar, 1970. [251-253]

Onetti Juan Carlos. *El pozo* [1939]. Montevideo: Arca, 1969. [250]

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940]. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. [220-226]

Ortiz, Fernando. *El huracán. Su mitología y sus símbolos* [1947]. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. [224]

Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. [283]

Picón Salas, Mariano. *La conquista del amanecer* [1930-1950]. La Habana: Casa de las Américas, 1992. [225-226]

Picón Salas, Mariano. *Europa-América. Preguntas a la Esfinge de la Cultura* [1947]. Caracas: Monte Avila, 1996. [226-228]

Poe, Edgar Allan. *El pozo y el péndulo* [1842], *Todos los cuentos*. Julio Cortázar (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003. [218]

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982. [242, 260, 262-263]

Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Saúl Sosnowski & Tomás Eloy Martínez (eds.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. [263-264]

Reyes, Alfonso. *El deslinde* [1944], *Obras completas*, t. XV. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. [216-218]

Reyes, Alfonso. «Notas sobre la inteligencia americana» [1936], *Última Tule y otros ensayos*. Rafael Gutiérrez Girardot (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. [215]

Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995. [255]

Rodríguez Magda, Rosa María. *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2004. [214, 274-275]

Rothko, Mark. *The Artist's Reality. Philosophies of Art*. New Haven: Yale University Press, 2004. [283]

Rulfo, Juan, *Toda la Obra*, edición crítica. Claude Fell, (coord.). Allca XX, Colección Archivos No. 17, 1992. [240, 242-244]

Rulfo, Juan. *Juan Rulfo fotógrafo*. Tarcisio Valencia (ed.). Medellín: Colina-Biblioteca Pública Piloto, 1995. [244]

Rulfo, Juan. *Juan Rulfo. Voz del autor,* [CD]. México: UNAM-BMG (PCD 10100), 1997. [244]

Vargas Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo* [1981]. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. [256]

Vultur, Ioana. *Proust et Broch: les frontières du temps, les frontières de la mémoire*. Paris: l'Harmattan, 2003. [286]

Índice de nombres*

* En **negritas** aparecen los nombres de los principales protagonistas de este libro.

Índice de materias

América — una trama integral
Transversalidad, bordes & abismos en la cultura americana, siglos XIX y XX, EDITADO POR EL CENTRO EDITORIAL DE LA FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS, DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, FORMA PARTE DE LA BIBLIOTECA ABIERTA, COLECCIÓN GENERAL, SERIE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS.
EL TEXTO FUE COMPUESTO EN CARACTERES MINION Y FRUTIGER. SE UTILIZÓ PAPEL MARFIL DE 59 GRAMOS Y, EN LA CARÁTULA, PAPEL KIMBERLY DE 220 GRAMOS. EL LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN BOGOTÁ, EN CORCAS EDITORES, EN EL AÑO 2009.

